

LIVRAISON DU 1er SEPTEMBRE 1868.

TEXTE.

- WILLIAM HOGARTH, par M. F. Feuillet de Conches.
- LES ANTIQUITÉS DE L'ASSYRIE ET DE BABYLONE (2º article), par M. François II.
- III. INGRES, SA VIE ET SES ŒUVRES (8º et dernier article), par M. Charles Blanc.
- IV. Sèvres et les manufactures de porcelaines en France, par M. Albert Jac-
- V. Notice sur quelques peintres blésois, par M. Dupré.
- VI. LES EAUX FORTES DE M. EDWIN EDWARDS, par M. A. W.

GRAVURES.

Encadrement tiré d'un plat émaillé par Penicaut. Dessin de M. Loisel, gravure de

Ours, cul-de-lampe d'après une estampe rare de Marc de Bye.

Taureau ailé à face humaine, monument assyrien du Musée du Louvre.

Assournasirpal, roi d'Assyrié, bas-relief du Musée du Louvre, dessiné par M. Bocourt, gravé par M. Sotain. Salmanassar V recevant la soumission de Jéhu, bas-relief de l'obélisque de Nimroud

au Musée Britannique. Dessin et gravure par les mêmes.

Sargon, roi d'Assyrie, bas-relief du Musée du Louvre. Dessin et gravure par les mêmes. Sennachérib recevant la capitulation de Lachis, bas-relief du Musée Britannique. Dessiné et gravé par les mêmes. Assourbanipal, roi d'Assyrie, bas-relief du Musée du Louvre, dessiné et gravé par les

mêmes.

Briques émaillées de Babylone.

Lettre O, tirée d'un livre français du xviº siècle.

Croquis par Ingres, cul-de-lampe. Vase de Sèvres, à têtes d'éléphant.

Vase-vaisseau à mât, de Sèvres. Collection de M. le marquis d'Hertford.

Encrier de Marie Leczinska, Collection de M. le marquis d'Hertford.
Assiette décorée par Le Bel jeune, Dessin de M. Montalan, gravure de M. Sotain.
Vase milieu. Collection de M. le marquis d'Hertford.

Vase de la guerre, composé par M. Dieterle. Dessin de M. Ulysse Parent, gravure de M. Sotain.

Quatorze marques de porcelaines de Sèvres. Camée dessiné par Bouchardon.

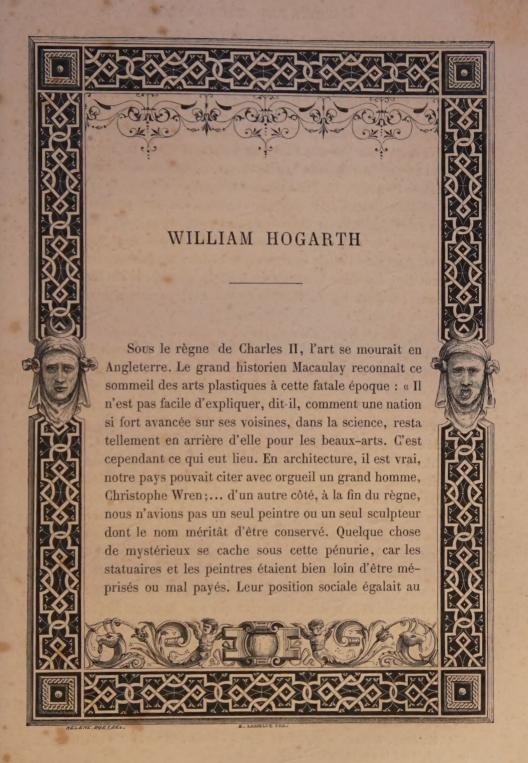
Lettre A, tirée d'un livre italien du xve siècle.

Cul-de-lampe, tiré d'un livre français du xvie siècle.

Lettre L, tirée d'un livre français du xvi° siècle. Bridle path, eau-forte de M. Édwin Edwards. Gravure tirée hors texte.

Dans ce numéro nous donnons LES JOUEURS DE TRICTRAC, gravure de M. Roybet, d'après son tableau du Salon, qui devra se placer dans ce volume, à la page 16.

LE FAVORI DU ROI, gravé par M. Durand en fac-simile d'un dessin de M. Zamacoïs. Cette gravure devra être placée dans ce volume, à la page 18.



moins celle qu'ils occupent à présent, et leurs bénéfices, comparés à la richesse nationale d'alors et à la rémunération des autres travaux intellectuels, étaient plus considérables que de nos jours. La munificence du patronage anglais pour les artistes les attirait même chez nous de tous les côtés 1. » Tout ou presque tout ce qu'il y eut alors d'artistes distingués venait de l'étranger. Sir Peter Lely, un Westphalien, dont le véritable nom était Van der Faes; sir Godfrey Kneller, de Lubeck, qui s'étaient adjugé l'héritage de Van Dyck, avec l'Anglais sir James Thornhill, furent les jouets de l'inconstance des goûts de leur temps. Lely, qui pratiquait l'histoire, le paysage et surtout le portrait, qui peignit Charles Ier et Cromwell et devint le peintre en vogue sous Charles II, s'était montré le plus brillant des trois artistes que nous venons de nommer, mais sans l'éclair au front, sans ce feu magistral qui semble, si l'on peut dire, emporter la nature au bout du pinceau. Il eut cependant cet honneur d'approcher quelquefois de Van Dyck par la transparence et la légèreté de ton.

On ne saurait citer, de nos jours, sans avoir le sourire sur les lèvres, un prétendu peintre du nom de William Kent, qui avait contrarié la réputation de sir James Thornhill, parvenu à la charge de premier peintre du roi. Rien n'est à comparer au bruit qui s'était fait autour de ce nouveau venu, et ne prouve mieux combien l'Angleterre avait, dans ce temps-là, peu profité des leçons des grands peintres qui s'étaient succédé dans le pays. Le malheureux William Kent, né en 1684, dans le Yorkshire, mort à Londres le 12 avril 1748, se donnait en même temps pour architecte, dessinateur de jardins et peintre. Il avait introduit en peinture un style pseudo-byzantin dans lequel il barbouillait des tableaux d'église avec la sécheresse et l'uniformité de dessins d'architecture, et le ridicule l'eût couvert tout d'abord si l'on n'eût été aveugle à son endroit. Ce n'est pas l'excès de jeunesse, la fantaisie et la licence qui tuent l'art : la licence chercheuse et la fantaisie qui a ses bonheurs ouvrent parfois des voies nouvelles; c'est, au contraire, l'imitation caduque, le pastiche stérile et le système énervant qui sont mortels. Voyez l'école des Carrache et toutes les écoles de la décadence italienne du xvIIe siècle.

Après tous les bouleversements politiques et religieux qui avaient remué, depuis plus de cinquante années, l'Angleterre, une confusion singulière régnait dans la société. Les agitations jacobites, celles des torys et des whigs avaient attristé le beau siècle de la reine Anne et légué des

^{4.} Macaulay, Histoire d'Angleterre depuis l'avénement de Jacques II, traduite de l'anglais par le comte de Peyronnet, t. I, p. 307.

ferments de discorde au premier des Georges de la maison de Hanovre, son successeur. Les petits-fils des têtes rondes et des puritains de Cromwell coudoyaient les enfants des petits-maîtres dissolus des cours de Charles II et de Jacques détrôné. On se regardait mutuellement avec défiance. Les notions du bien, du beau et du mal se confondaient et s'entre-choquaient dans l'incertitude et le doute, et les esprits, qui ne savaient où se prendre en matière d'art, n'attendaient que la venue d'un homme de génie ou d'adresse qui sût les diriger ou les accaparer. L'homme de génie fit défaut, l'homme adroit et subtil se rencontra : ce fut Kent. Porté sur les ailes de la renommée et de la fortune par la faveur des femmes qu'il servait de ses conseils et de ses crayons, il n'est rien qu'il ne dessinât pour elles : chiffres, tapisseries, broderies, tentures, cadres de tableaux et de glaces, tables, fauteuils, berceaux, canots de parade, que sais-je encore? Horace Walpole raconte, en ses Anecdotes de la peinture, que « l'engouement était arrivé à ce point que deux grandes dames voulurent absolument avoir de sa main des dessins de robes pour le gala de leur jour de naissance. A l'une il traça une jupe décorée de colonnes des cinq ordres d'architecture; il fit de l'autre un bronze florentin et lui donna une robe de couleur bronze, relevée d'ornements d'or. » Poursuivant sa faveur, il ornait des boudoirs, des cabinets et des kiosques. Pas de maison que l'on considérât comme bien distribuée, pas de jardin qu'on regardât comme bien planté, s'il n'en avait donné les dessins. Avec plus d'adresse que de talent, il avait su se faire accepter comme un génie universel, et, profitant de l'aversion que les dernières guerres avaient soulevée contre tout ce qui rappelait, de près ou de loin, notre Louis XIV, il avait naturalisé dans les jardins une réforme qui bannissait le système rectiligne des parterres et des parcs du roi-soleil. Depuis longtemps, à la vérité, l'évêque d'Avranches, Daniel Huet, et le poëte Du Fresny avaient préconisé en France l'introduction du style pittoresque dans les paysages; depuis longtemps des essais de ce qu'on appela depuis les jardins anglais avaient été exécutés à Vincennes, à Mignaux près de Poissy, au Moulin et au Chemin-Creux, dans le faubourg Saint-Antoine, quand William Kent s'avisa de se donner pour l'inventeur du système nouveau et l'appliqua chez le duc de Norfolk et chez Horace Walpole. L'engouement devint de plus en plus général pour le nouvel architecte des verdures :

> Il aimait les jardins, était prêtre de Flore, Il l'était de Pomone encore,

et en même temps il ne laissait point ses pinceaux oisifs.

Malheureusement pour lui, il avait trop encombré Westminster de ses ridicules compositions sculptées et chargé les murailles des églises d'exagérations archaïques, sous prétexte de sujets sacrés. Un vigoureux satiriste, le Juvénal de son temps, la pointe et le pinceau à la main, allait démasquer le faux dieu. Une première caricature, publiée en 1724, sous le titre de Goût de la ville, représentait la porte de Burlington au sommet de laquelle on voyait William Kent brandissant sa palette et ses pinceaux, avec Michel-Ange et Raphaël pour supports. Le rire accueillit la plaisanterie. L'année suivante, Kent venait de terminer un de ses chefs-d'œuvre géométriques pour l'église de Saint-Clément de Londres, quand le même satiriste, passant par là, avisa la toile étrange se prélassant au maître-autel; sa main ne put modérer l'impatience de son crayon, et sur-le-champ on vit paraître, chez tous les marchands d'estampes, une gravure de grande dimension parodiant, de la façon la plus comique, les anguleuses caricatures du peintre à la mode. Le faux goût de cette médiocrité triomphante était caractérisé avec une telle vigueur de caustique, une telle justesse de bon sens, que les yeux se dessillèrent enfin. La tunique de Nessus de la satire était attachée au malheureux : il allait tomber en cendres. L'évêque de Londres, Gibson, entraîné par l'opinion publique, fit descendre, le 7 septembre 1725, la toile du haut de la place d'honneur qu'elle y usurpait, et la vogue incroyable attachée au nom de William Kent alla se perdre dans les éclats de rire de toute la ville. Sur quoi un paroissien de Saint-Clément fit paraître une lettre de congratulation avec cette épigraphe tirée de l'Exode:

« Et prenant le veau qu'ils avaient fait, il le mit dans le feu, et le réduisit en poudre; il jeta cette poudre dans l'eau, et il en fit boire aux enfants d'Israël. »

Quel était ce graveur anonyme qui venait d'assener un coup si vigoureux, au grand applaudissement du premier peintre du roi, Thornhill, que la vogue de Kent avait longtemps importuné? C'était William Hogarth, un jeune homme de vingt-huit ans, né à Londres en 1797, de race anglosaxonne, fils d'un de ces yeomen ou fermiers-propriétaires d'un petit bien héréditaire, qui unissaient un reste de fierté féodale à la rusticité villageoise. Le bien du père d'Hogarth était à Bampton. Un autre fils, qui avait eu la prétention de composer et de faire jouer des drames dans le village de Troutbeck où il tenait la charrue, avait la plume la plus détestable. Le père, nommé Richard, s'était déterminé à abandonner son exploitation rurale pour se faire prote d'imprimerie, il avait ensuite ouvert une école à Londres, à Ship-Court, dans le quartier d'Old-Bayley, et avait

végété dans la misère. William, qui, pendant les premières années, avait eu sous les yeux ce triste spectacle, ne montrait que de l'éloignement pour la carrière paternelle. Aussi, était-il entré avec joie chez un gros orfévre, nommé Ellis Gamble, graveur d'ornements, de chiffres et d'armoiries sur métaux précieux. Cet orfévre, dessinateur habile, avait mis le jeune Hogarth dans une assez bonne voié pour le dessin. La vue des peintures dans les églises, seuls musées qui fussent alors ouverts, profitèrent moins à son éducation que ses observations personnelles. L'étude des caractères de la nature humaine l'absorbait. Tout, sur la voie publique et dans les tavernes, tout dans les spectacles lui était sujet à réflexion. Il amassait dans son esprit un trésor de notes pittoresques et morales; et cette vie incessante d'études sauva sa jeunesse des séductions et entraînements de ces penchants grossiers, si fort favorisés par les mœurs de son temps. La première circonstance qui lui fournit l'occasion de montrer d'une manière frappante son esprit d'observation et son aptitude à exprimer les passions humaines fut la rencontre qu'il fit, de compagnie avec un de ses camarades d'atelier, d'une rixe de taverne. Un ivrogne avait assené sur la tête d'un autre buveur un si violent coup de pot de bière, que le visage sanglant du blessé en avait fait une grimace horrible. Hogarth représenta la scène en un croquis frappant de ressemblance et de caractère, qui eut beaucoup de succès. Quand son apprentissage fut terminé, il se sentit de force à aborder l'objet de l'ambition de toute sa vie : la composition et la gravure sur cuivre, pour donner un corps aux scènes comiques qui se jouaient silencieusement dans son cerveau. Il s'essaya d'abord aux illustrations de livres, et fournit quatorze dessins sur bois pour le voyage de Montray. En 1724, l'année même de l'apparition de sa première caricature contre Kent, il grava des vignettes pour l'Ane d'or d'Apulée; et, ce qui lui fit encore plus d'honneur, ce fut une suite de compositions pleines de verve pour le poëme comique d'Hudibras, de Butler, qui parut en 1726.

Samuel Butler, un contemporain de Milton, et qui eut, en son temps, plus de célébrité que ce grand homme, rappelle par son poëme *Don Quichotte* et la *Satire Ménippée*, et brille de verve, d'humour et de génie. Il avait eu pour objet de ridiculiser la guerre civile suscitée en Angleterre entre les Puritains et les Anglicans, dans les dernières années du règne de Charles I^{er}, et qui finalement avait conduit ce prince à l'échafaud. Une foule de détails tout de circonstance, dans ce poëme, le rendent obscur de nos jours, et il a besoin d'un commentaire, comme chez nous les œuvres de Rabelais. Butler fouetta de son vers sanglant les ennemis de Charles II, qui lisait et citait même avec délices ses poésies, mais

qui, suivant quelques traditions, heureusement contredites, le laissa mourir de faim.

On peut se donner une idée du ton et de l'esprit d'Hudibras en lisant l'imitation qu'a faite Voltaire d'une partie du premier chant, et dont voici quelques vers :

Quand les profanes et les saints Dans l'Angleterre étaient aux prises, Ou'on se battait pour des églises Aussi fort que pour les catins; Lorsque anglicans et puritains Faisaient une si rude guerre, Et qu'au sortir du cabaret Des orateurs de Nazareth Allaient battre la caisse en chaire: Oue partout, sans savoir pourquoi, Au nom du ciel, au nom du roi, Les gens d'armes couvraient la terre; Alors monsieur le chevalier, Longtemps oisif ainsi qu'Achille, Tout rempli d'une sainte bile, Suivi de son grand écuyer, S'échappa de son poulailler, Avec son sabre et l'Évangile, Et s'avisa de guerroyer.

Sire Hudibras, cet homme rare, Était, dit-on, rempli d'honneur, Avait de l'esprit et du cœur, Mais il en était fort avare. D'ailleurs, par un talent nouveau, Il était tout propre au barreau. Ainsi qu'à la guerre cruelle; Grand sur les bancs, grand sur la selle, Dans les camps et dans le barreau, Semblable à ces rats amphibies Qui, paraissant avoir deux vies, Sont rats de campagne et rats d'eau; Mais, malgré sa grande éloquence, Et son mérite et sa prudence, Il passa chez quelques savants Pour être un de ces instruments Dont les fripons avec adresse Savent user sans dire mot, Et qu'ils tournent avec souplesse: Cet instrument s'appelle un sot. Ce n'est pas qu'en théologie

Il ne fût un docteur subtil; En quatre il séparait un fil, Disputant sans jamais se rendre, Changeant de thèse tout à coup, Toujours prêt à parler beaucoup Quand il fallait ne point s'entendre 1.

La vigueur du poëte burlesque Butler était juste le fait de la nature forte et robuste de William Hogarth. Aussi les compositions dont l'artiste orna l'édition de 1726 sont-elles dignes du poëme. La plus belle et la plus estimée des éditions d'Hudibras, publiée en 1744, avec des notes de Zacharie Grey, a reproduit ces gravures, qui ont reparu deux fois, d'abord dans une édition de luxe publiée en 1793, puis dans les trois volumes d'une traduction en vers français donnée à Londres, en l'année 1757, traduction fidèle, mais plate et triviale, dont l'auteur est un Anglais nommé Townley.

Samuel Butler, l'Hogarth de la poésie, était artiste lui-même et peignait à ses heures. On a son portrait par Lely dans la galerie d'Oxford; un autre dessiné par Lens et gravé par Nixon; un autre encore, gravé par Vertue, d'après Soest; un par Hogarth, gravé par J. Thane, et enfin deux petits gravés par Vertue.

Les deux premières grandes planches d'Hogarth, en délivrant avec tant de succès le premier peintre du roi de l'humiliante concurrence de Kent, avaient fait désirer à Thornhill d'en connaître l'auteur. On le lui amena, et Monsieur le Premier, qui le reçut avec une effusion de bienveillance mêlée d'un grand air de protection, lui ouvrit son atelier. Cette circonstance décida de l'avenir d'Hogarth. Si, d'un côté, il ne trouva dans les œuvres de Thornhill que ce qu'il goûtait le moins : un style conventionnel, l'abus de l'allégorie mythologique, un essaim de beautés galantes se maniérant sur des nuages, à la clarté douteuse de l'amante d'Endymion, il eut, d'une autre part, l'occasion de voir la fille du premier peintre, qui était belle; il s'en éprit, se fit agréer d'elle et de sa mère, et l'épousa sans dot, contre la volonté de Thornhill, le 23 mars 1729. Il avait alors trente-deux ans.

Après son mariage, il poursuivit ses compositions satiriques dans lesquelles il introduisait des personnages connus que chacun nommait. Vrai Molière de taverne, il frappait comme en médaille les traits de la vie populaire. On a dit du grand Corneille qu'il semblait avoir sur les Romains des mémoires particuliers; on peut dire de William Hogarth

^{1.} Œuvres de Voltaire; édition de Beuchot, t, XIII, p. 353.

qu'il avait eu la révélation des mystères de la vie réelle. Mais toutes ces œuvres, si vigoureusement frappées, lui faisaient plus d'admirateurs que d'amis et l'enrichissaient peu, car elles étaient mal payées; aussi les nouvelles nécessités d'un ménage le mirent-elles dans l'obligation de demander des ressources au portrait, devenu la spécialité, comme on dit de nos jours, la plus lucrative. Cet emploi de son talent, il faut le dire, n'a été dans sa vie qu'un incident. Il avait imaginé un genre de portraits peints soit à une, soit à plusieurs figures, des portraits de famille qui le mirent, pendant quelques années, en vogue, et il produisit alors beaucoup de têtes fort vives de physionomie, très-fermes d'exécution, mais brutalement réalistes et de touche généralement lourde. La nature lui avait dénié la grâce, la distinction, l'élégance et la souplesse qui, indépendamment du talent, doivent être l'attribut du peintre de portrait. Ajoutez que son génie critique l'obsédait incessamment et le rappelait aux scènes comiques qui avaient préparé sa première renommée, et qu'il ne faisait grâce d'aucun défaut dans les figures qu'il reproduisait : il eût plutôt exagéré.

Parmi ses meilleurs portraits, on compte la belle effigie, pleine de charme et de dignité, du capitaine Thomas Coram, un des fondateurs, avec Hogarth, de l'hôpital des Enfants trouvés, vrai philanthrope, dont toute la fortune passa en œuvres de charité, et à qui, vers la fin de sa vie, on fut obligé de la faire 1. C'est ensuite un petit portrait d'homme assis, vu de face et jusqu'aux geneux, appartenant au comte d'Ellesmere (Bridgewater Gallery), figure excellente, saisie de prime saut. Vient après le portrait que j'aurais dû nommer le premier à raison de sa supériorité, celui de l'actrice Lavinia Penton, dont la tête, heureusement éclairée, est enlevée avec plénitude de verve, et que l'on peut regarder comme un des meilleurs morceaux de la palette anglaise. On voit que c'est là une étude peinte du premier coup sans dessin préliminaire, comme le recommandait Reynolds, comme le conseillait Diderot qui, par sa fréquentation des ateliers de Chardin, de Latour, de Vanloo, de Greuze, de Nattier, avait appris à s'y connaître. Il y a en général dans les études ainsi faites une spontanéité de volonté, un élan de nature, un accent de vérité, qui laissent sur la toile tout le feu du sentiment et constituent la vraie éloquence du pinceau.

Il faut citer aussi parmi les bons portraits d'Hogarth celui de Henry Fox, premier lord Holland en 1683, père de l'éloquent adversaire

^{1.} Ce portrait de Coram a été gravé par Mac Ardill, L'original appartient à l'hôpital des Enfants trouvés, à Londres.

du second Pitt, comme Henry l'avait été du premier, le célèbre Charles-James Fox, dont la grandeur négligée, la puissance improvisatrice, fruit de la méthode la plus réfléchie, de l'art le plus savant, saisissaient par tant de traits éclatants et persuasifs. L'hôtel Holland à Londres, où se trouve ce portrait, possède aussi de Hogarth un tableau qui est à la fois une curiosité et l'une de ses plus vives et plus intéressantes peintures. La toile représente la scène principale d'un divertissement dont le sujet est la Conquête du Mexique, qui fut jouée devant la cour par de jeunes acteurs, tous enfants de qualité. Pas une figure, sur le théâtre ou dans l'assistance, qui ne soit un portrait. Au nombre des actrices sont les deux filles si renommées du duc de Richmond, dont la plus belle était cette Sara Lennox que le roi George III avait voulu épouser, et qui se maria à sir Richard Bunbury. C'est la même qui devint une des victimes des Mémoires du duc de Lauzun-Biron, dont la lâcheté posthume révèle et compromet tant de noms de femmes qu'il eût été d'un galant homme de taire, quand même il aurait eu le droit d'en parler. A côté de lady Bunbury figure sa sœur, lady Caroline, qui fut femme du premier lord Holland et mère de Charles Fox, et n'eut pas une célébrité du même genre que la première.

Lady Sarah était née le 14 février 1744. Elle a été peinte plusieurs fois par sir Joshua Reynolds, et c'est elle qui est représentée sacrifiant aux Gràces (1765), dans la peinture de ce maître, gravée par J. Watson et Fisher. Elle était douée d'une de ces beautés rayonnantes et superbes, de ces grâces souveraines qui font émeute et font renouveler, dans nos sociétés modernes, le culte profane de la beauté. A la moindre apparition de l'astre, la foule s'amoncelait, comme au xvie siècle grossissait le populaire sur les pas de la belle Paule de Toulouse, pour laquelle, diton, il y avait chaque fois quelque admirateur étouffé. L'indiscrète affluence autour de cette beauté de la ville des capitouls était devenue si générale, que le parlement s'était vu forcé de prescrire à la dame de paraître en public deux fois la semaine, pour calmer l'effervescence du peuple 1. Différente de la Toulousaine, qui voulait se soustraire aux impatiences de l'admiration universelle, lady Sarah regardait sa beauté

^{1.} Voir les œuvres de la marquise de Lambert qui rapporte l'arrêt. Il paraît que la belle Paule vécut dans un âge très-avancé et conserva sa taille et son beau visage après quatre-vingts ans. Brantosme en témoigne dans ses Femmes galantes, t. VII de ses œuvres, p. 432 de l'édition Foucault, 1822. On peut consulter aussi la Paulegraphie, ou Description des beautez d'une dame Tholosaine, nommée la belle Paule, par Gabriel de Minut, chevalier, baron de Castera, seneschal de Provence; à Lyon, 1587.

comme une dignité dont elle devait supporter les charges, et se résignait. Ce n'est point elle qui se fût condamnée au sacrifice que s'imposa le généreux Spurina, dont la beauté n'avait rien d'égal parmi les enfants des hommes, en Étrurie. Paraissait-il dans la campagne, les femmes quittaient à l'envi le labeur de terre pour lui faire violence. Dans les villes, prêtresses, patriciennes ou simples matrones, toutes les femmes, en un mot, prudes ou faciles de mœurs, les jeunes filles même les plus innocentes devenaient, à sa vue, comme autant de Ménades en délire. Spurina, voulant se punir de sa beauté funeste et rendre le repos au monde, mutila son admirable visage. Que si au contraire lady Sarah exhala parfois des plaintes contre la tyrannie de l'admiration, il est douteux qu'elle ait trouvé beaucoup de cœurs attendris, sinon pour la croire, du moins pour la plaindre.

La galerie d'Horace Walpole, comte d'Orford, à Strawberry Hill, possédait, de la main d'Hogarth, le croquis de Sarah Malcolm, tiré au vif avec une poignante énergie, en 1732, la surveille du jour où cette malheureuse allait payer de sa vie trois assassinats. Le masque semble accuser au premier aspect une entière placidité. Mais l'œil un peu attentif y découvre ce que l'artiste, dans sa vive intuition, a su y conserver, un fond de férocité native.

La caricature de l'agitateur Wilkes et l'effigie de Fielding comptent aussi parmi les legs que nous avons reçus du peintre du Mariage à la mode. Jamais Fielding, non plus que le fabuliste Gay et le médecin-poëte Akenside, n'avait voulu poser pour aucun dessinateur ou peintre, et l'on n'avait nul portrait du merveilleux écrivain. Quelques-uns ont prétendu que Garrick, qui l'avait beaucoup connu et possédait une faculté singulière d'imitation des traits de la face humaine, se présenta un jour grimé en Fielding chez le peintre, et qu'il en résulta une excellente image, la seule que l'on possède du grand romancier. On a dit, il est vrai, que d'Ambreville, brûlé sous Louis XIV, avait une telle puissance de volonté sur son système musculaire et nerveux, qu'il réussissait à contrefaire quelque homme que ce fût, sans en omettre le moindre trait, et qu'il rendait le personnage reconnaissable à qui ne l'aurait vu qu'une seule fois 1. Je crains fort que cette anecdote n'ait été exagérée comme celle de Garrick posant devant Hogarth, et ne rentre dans la classe des légendes dignes de Nougaret. Il faut cependant reconnaître que Garrick, au témoignage de ses contemporains, était pourvu d'une puissance de mimique extraordinaire qui, suivant les rôles qu'il avait eus à

^{1.} Menagiana, t. IV, p. 176.

remplir, laissait successivement de nouvelles empreintes sur sa figure. Les traces de cette diversité de contractions musculaires faisait de sa portraiture la plus difficile de toutes les tâches. On raconte, en effet, qu'il avait posé avec un autre acteur comique, le célèbre Foote, devant Gainsborough. Après plusieurs séances, le peintre s'escrimait en vain sur la toile et ne s'y pouvait reconnaître. Il essayait, essayait encore, surchargeait et revenait sans cesse sur ses retouches : impossible de résumer une physionomie avec la mobilité de ses modèles : « Le diable emporte ces deux coquins! s'écria-t-il enfin, en jetant ses pinceaux, il n'y a rien à en faire : ils ont toutes les figures, excepté la leur! »

La galerie de la reine d'Angleterre, à Windsor, qui ne se compose que de belles œuvres, possède un portrait de bonne exécution, de Garrick et de sa femme, par Hogarth. L'artiste est représenté assis, absorbé dans sa réflexion, en écrivant son prologue sur le Goût. Pendant cette rèverie, sa femme, entrée furtivement et inaperçue, s'avance par derrière et se dispose malicieusement à lui enlever sa plume, idée empruntée à une composition de Van Loo. Cette peinture avait déplu à Garrick, parce que sa femme, gâtée comme lui par les applaudissements, l'y trouvait amoindri de dignité. Hogarth, par dépit, traversa la bouche de la figure de l'acteur d'un coup de pinceau et se refusa depuis à y travailler de nouveau. Le tableau était resté dans l'atelier de l'artiste, et quand ce dernier fut mort, sa veuve l'envoya à madame Garrick sans réclamer aucune rétribution. Il faut que le portrait ait été retouché par quelque main étrangère un peu habile avant de passer dans la collection de la reine, car les marques de la mauvaise humeur d'Hogarth n'ont laissé aucune trace sur la figure. Le peintre fut plus heureux en peignant, en 1746, pour lord Feversham, ce même artiste, dans le rôle de Richard III, de Shakspeare: et cependant le personnage, représenté en un moment de terreur et d'agonie, est trop massif et laisse voir un jeu de muscles trop exagéré.

Hogarth a peint aussi le fameux acteur Colley Cibber, mauvais auteur de pièces de théâtre, qui avait tiré une pantomime du *Harlot's progress*, et qui fut un des héros de la *Dunciade* de Pope. Il l'a représenté avec sa fille.

Après avoir payé avec un talent énergique, mais inégal, le 'tribut auquel n'échappe aucun artiste de son pays, la terre classique du portrait; après avoir produit quelques paysages généralement réalistes et sans légèreté, notre peintre retourna avec joie à ses compositions favorites, c'est-à-dire à ses drames pittoresques et à ses fantaisies, aujourd'hui si connues chez nous par les gravures de sa main et par des reproductions

de dimensions diverses. Les peintures originales, qui sont autrement vivantes et expressives, sont prisées, avec les œuvres de Reynolds et de Gainsborough, parmi les joyaux les plus piquants de l'école anglaise. Les éloges qui les ont accueillies de nouveau à l'Exposition universelle d'Angleterre ajoutent encore au prix de son œuvre gravé par lui-même.

On voit qu'il aimait à consacrer une série entière de tableaux au développement d'une idée comique. Aussi l'on ne goûte tout son sel qu'en ayant sous les yeux chacune des collections complètes, pour mieux suivre pas à pas sa pensée, témoin ses séries de la Carrière d'une femme perdue, de la Marche d'un débauché, du Mariage à la mode, de l'Élection parlementaire, d'Activité et Paresse, à savoir la vie comparée de deux apprentis, dont l'un devient lord-maire de Londres et dont l'autre passe par tous les échelons de l'infamie, pour arriver au gibet.

En vain, dans plusieurs romans devenus populaires, Daniel de Foë, l'auteur de Robinson Crusoë et du livre de la Réformation des mœurs; en vain Henry Fielding, l'auteur de Tom Jones et de Robert Andrews, avaient, ainsi que Fletcher dans une de ses comédies 1, stigmatisé la corruption cachée et surtout la débauche publique, ils n'avaient pas réussi à l'extirper des mœurs de leur siècle. Mais la peinture d'Hogarth, autrement éloquente que les pages d'un livre, marquait au front les coupables. Dans sa première suite, celle de la Carrière d'une femme perdue, The Harlot's progress, il peint une Manon Lescaut qui, d'abord trompée, trompe à son tour. Son père, pauvre ministre de campagne dans la province lointaine du Yorkshire, où l'on est moins à portée de connaître les dangers de la capitale, amène la malheureuse jeune fille, et celle-ci est engagée tout sur-le-champ, à la descente du coche, par une proxénète. Le bonhomme de père la croit sous la protection de l'honnêteté domestique, quand ce qu'il restait de meilleur du lait maternel va se tarir au sousse de l'impure entremetteuse. Un vieux débauché attend sa proie à la porte de l'auberge où le coche est descendu, et l'aveugle imprudence de la victime est conduite, par toutes les vicissitudes de mauvaises aventures, au dernier avilissement. D'un pas rapide elle va de l'auberge à un hôtel somptueux, de l'hôtel à un galetas, d'un lieu de débauche à une maison pénitentiaire, enfin de la maladie au cercueil 2.

En ces compositions l'artiste a introduit rondement des personnages

^{1.} The humorous Lieutenant, act. II, sc. 3.

^{2.} The Harlot's progress, la Vie d'une femme perdue, commencée en 1731, se compose de six planches, publiées dans les années 1733 et 1734 :

Pl. I. L'arrivée de la fille. — Pl. II. La courtisane dans le luxe. — Pl. III. Dans la pauvreté. — Pl. IV. Dans une maison de force. — Pl. V. Sa mort. — Pl. VI. Ses

que l'opinion livrait depuis longtemps au ban du public. Et d'abord un colonel Charteris, effronté voluptueux, qui soudoyait des messagères et qui succomba sous la plume vengeresse de Swift, de Pope, d'Arbuthnot, et sous les traits du burin et du pinceau d'Hogarth. On voit ensuite une mère Needham, la plus célèbre de ces courtières diffamées; enfin une certaine Catherine Hackabout qui, avec une nommée Marie Moffat, jouaient à Londres, dans ce temps-là, le rôle des filles de proie de notre époque, qui sans avoir toujours la charmante excuse de la beauté, vivent cependant de leurs péchés et des nôtres, et vendent plus cher leurs restes qu'elles n'ont livré leurs prémices. Déjà les courtisanes tendaient alors à constituer, comme dans l'antiquité grecque et latine, comme naguère à Venise, un ordre dans l'État : caste funeste qui démocratise les bonnes familles en avilissant leurs fils, dissout les sociétés privées, et contribue à la démoralisation de la grande société elle-même! Dans la bonne compagnie, qui n'est au fond que l'essence de la mauvaise, tel adolescent, à figure fatiguée comme une gazette de la veille, s'éteint dans les indolences d'une vie inutile; tel vieillard, qui croit se rajeunir, semble le dieu du Temps faisant danser les Heures.

L'impudence des messagères d'amour était également sans frein, et le *Spectateur* ¹ d'Addison raconte que se trouvant dans une taverne de Londres où, comme on sait, les tables sont séparées en stalles élevées, il entendait une femme âgée qui, dans la stalle voisine, interrogeait une jeune fille sur le catéchisme. Les questions de la matrone avaient pris une tournure tellement édifiante, qu'il se leva pour voir de ses yeux un personnage aussi respectable. Quel fut son étonnement quand il reconnut une hypocrite fameuse qui, tous les matins, allait à l'ordre chez la noblesse débauchée! Le saint interrogatoire n'avait d'autre objet que de s'assurer si la jouvence de province qu'elle venait de recueillir à la descente du coche avait reçu assez d'éducation pour être de meilleure défaite dans son immonde négoce. « Phryné, retourne à ta flûte, disait Diogène, tu déshonores l'hypocrisie. »

On sait que les malheureuses, vigoureusement traquées par le digne magistrat, sir John Gonson, reçurent, pour la plupart, le prix de leurs

funérailles. — De ces six compositions que W. Hogarth avait aussi exécutées en peinture, deux seulement existent encore dans la collection de M. Monroe : ce sont les $n^{\circ s}$ 2 et 4. Les autres, qui appartenaient à M. Beckford, ont été détruites dans un incendie. Les deux morceaux restants sont très-étudiés d'exécution, et le coloris en est d'une puissance à laquelle on s'attend peu dans des peintures de ce maître.

4. The Spectator, nº 266, du 4 janvier 1711-12. L'article est de Richard Steele. Il est probable qu'il a fourni à Hogarth l'occasion de ses compositions.

déportements: ainsi la mère Needham, marquée du doigt par Hogarth, fut condamnée par la justice au pilori de Park-Lane, et fut tellement honnie et conspuée par la populace, toujours affamée de spectacles d'exécution et de torture, qu'elle en mourut deux jours après. Chez nous aujourd'hui, point de pilori pour les Needham: on ne trouve plus à rougir à force d'innocence.

En somme, il y avait de la part du peintre Hogarth quelque courage à s'attaquer aux coquettes en crédit et à leurs affidées, qui, par le grand usage de la vie, disposaient d'hommes puissants : aucune considération personnelle ne le retint. Ce qu'il y avait d'actuel dans la satire directe et individuelle s'évanouit, il est vrai, et n'a plus le même sel avec le temps; mais la vigueur d'expression survit aux circonstances et rend la leçon aussi vivante pour les générations qui suivent, quand les sujets sont traités de haut comme le sont ceux d'Hogarth. Ils ont pris de nos jours un caractère général, et méritent de rester pour la postérité la censure amère, et toujours à propos, d'une époque.

Dans le temps où notre peintre s'occupait de ses compositions du Harlot's progress, il s'attaqua à un adversaire bien autrement redoutable que les Charteris, les Needham et les Hackabout, il lanca une de ses burlesques estampes contre Pope. Ce poëte venait de publier, en 1731, un poëme intitulé le Faux Goût, destiné à tourner en ridicule l'hôtel, l'ameublement, les jardins et les fêtes de Timon, un homme de grande fortune et de peu de goût. Que désignait ce pseudonyme? Le duc de Chandos, personnage par trop fastueux peut-être, mais honorable, bienveillant et justement en possession de l'affection publique, aimé surtout de William Hogarth. Évidemment le poëte n'avait eu d'autre pensée que de sacrifier le duc au lord Burlington, à qui le poëme était dédié, et qui s'était fait construire un hôtel par ce malheureux Kent, encore tout meurtri des coups de burin d'Hogarth. Notre artiste avait affublé le lord en manœuvre-servant, et Pope en maçon, enduisant de plâtre le chefd'œuvre architectural de Kent et couvrant d'éclaboussures le carrosse du duc. Soit dédain, soit appréhension que les rieurs ne tournassent point de son côté, Pope garda le silence.

Les caricatures d'Hogarth contre ce peintre-architecte, William Kent, avaient commencé sa réputation; ses compositions pour les progrès dans le vice de la courtisane, « the Harlot's progress, » l'accrurent encore et l'affermirent. On s'amassait à la porte des marchands d'estampes pour en commenter les gravures. Chacun nommait les masques. La ressemblance parfaite du digne magistrat, sir John Gonson, qui figurait en fonctions dans l'une des planches, fit souscrire tous les lords de la Tréso-

rerie. Quant au populaire qui, depuis le règne des puritains, était persuadé que toute la jeunesse élégante était vouée au désordre, et qui reconnaissait les types de la noblesse dorée, il applaudissait. Bientôt les exemplaires ne suffirent plus aux demandes des curieux. Le succès alla même si loin, qu'on répandit les sujets de l'*Harlot's progress* en éventails, et qu'un beau jour on vit arriver de Chine des porcelaines reproduisant les mêmes scènes ¹.

Nous avons toujours bienveillance et sourire pour qui nous flatte et nous amuse, et nous gardons colère et rancune à qui nous fait honte de nos faiblesses et de nos vices. Tandis que, dans la Rome antique, le bouflon, le parasite flatteur et le cuisinier étaient traités grassement, le philosophe mourait de faim et le savant grec marchait en sandales de feuilles de palmier. Aussi, comprend-on que les haines allassent grossissant contre notre vaillant satiriste. Si l'on n'avait pas osé se fâcher trop ouvertement à propos de sarcasmes contre les proxénètes et les filles tarifées, on prit avec plus d'humeur le tableau de la jeunesse dans sa vie abandonnée, plus pratique des coutumes que des vœux des chevaliers de Malte. Le Rake's progress è eut moins de succès que la première suite. Hogarth n'avait, à la vérité, que lui-même pour rival; mais la première surprise était passée. Le temps a fait rendre plus de justice à cette œuvre excellente, où l'instinct de la comédie et du drame est aussi marqué que dans ses œuvres antérieures.

Rien d'amusant comme la série des Élections, comme le candidat parlementaire du siècle passé, promenant les élégances de son habit brodé à travers la foule crapuleuse dont il brigue les suffrages : ici, jetant l'or à pleines mains; là, grisant les électeurs, cajolant les autres, courtisant jusqu'à la grasse harengère, pour en être prôné. Ce sont plus loin des hurras et des rives, ou des filles enrôlant leur amour à la caserne, ou des laquais jouant aux cartes sur des voitures qu'ils vont verser. C'est bien là cet avilissant désordre des mœurs à outrance d'un autre âge, et

4. Hogarth's genuine works, illustrated with biographical anecdotes, a chronological catalogue and commentary by John Nichols and G. Steevens, the plates engraved by Cook. London, 4808, 2 vol. petit in-4°.

On a donné plus tard, en un seul volume in-folio, le même ouvrage, gravé avec beaucoup de luxe.

2. La suite de la Marche du mauvais sujet (The Rake's progress) a huit planches reproduisant les peintures. Ces planches parurent le 25 juin 4735 :

Pl. I. Le débauché fait un héritage. — Pl. II. Le débauché à sa toilette. — Pl. III. Le débauché à la taverne. — Pl. IV. Son arrestation. — Pl. V. Son mariage avec une femme hors d'âge. — Pl. VI. Le débauché dans une maison de jeu. — Pl. VII. En prison. — P. VIII. Sa fin dans la maison des fous de Bethelehem.

qui prouve combien, en définitive, était puissante la constitution anglaise, combien était fort le bon sens national pour résister à de pareilles promiscuités ¹.

Parmi les planches les mieux réussies, les plus complètes dans le style d'Hogarth, et les plus divertissantes, il faut surtout aussi compter la Halte des acteurs nomades. On dirait une planche de Callot dont l'auteur du Roman comique eût inspiré le sujet. La troupe, campée dans quelque grange de village, grouille pêle-mêle au milieu de tous les oripeaux de son art et de sa misère. Là sont toutes les divinités de l'Olympe en déshabillé : Jupiter et son aigle, Junon, Diane, Flore, la Nuit, l'Aurore, Cupidon, deux Diables, un Esprit et des comparses. Au centre, une superbe Diane « Apothéose et parodie de la beauté 2, » courtvêtue d'une simple chemise, s'évertue à déclamer debout une tirade du rôle qu'elle va jouer, tandis que la Junon, le front déjà ceint de son diadème, répète son rôle, et que la Nuit, au voile diapré d'étoiles, reprise sur la jambe tendue de la fière déesse un de ses bas. Ceux de Jupiter sèchent suspendus à un nuage; le Cupidon officieux grimpe sur une échelle pour les atteindre. La Flore, accroupie aux pieds de la Diane à pose risquée, pommade avec une chandelle ses blonds cheveux dont tout à l'heure un œil de poudre à la maréchale va faire la chevelure du plus frais Watteau. D'autres, demi-nus, laissent flotter au vent leur chemise en se passant des élixirs, tandis que l'Aigle impériale découvre son sein pour allaiter à la hâte un marmot qui crie, et que deux démons, altérés du nectar de cet Olympe, se disputent un pot de bière. Tout cela n'estil qu'un épanouissement de gaieté comique, ou bien est-ce, comme on l'a supposé, une critique grotesque de la fureur mythologique des peintres de l'aristocratie d'alors?

La publication de son ouvrage capital « le Mariage à la mode 3 et

- 1. L'Élection se compose de quatre planches: la première, Féte de l'élection, publiée le 24 février 1755; la deuxième, Intrigues pour obtenir des votes, publiée le 20 février 1757; la troisième, le Jour des suffrages aux hustings, mise au jour le 20 février 1758; la quatrième, Proclamation des membres, publiée le 1er janvier 1758.
 - 2. Mot de M. Philarète Chasles dans un excellent article sur Hogarth.
 - 3. Le Mariage à la mode a six planches qui furent publiées le 1er avril 1745:
- Pl. I. Cercle chez un pair d'Angleterre pour le mariage du jeune comte à la mode. Pl. II. Les jeunes mariés dans leur hôtel. Pl. III. Le comte chez un médecin empirique. Pl. IV. La toilette. Pl. V. Rendez-vous chez un baigneur où le comte est assassiné par l'amant de sa femme. Pl. VI. La femme s'empoisonne. Les peintures de ce chef-d'œuvre d'Hogarth sont à la galerie nationale de Vernon.

Activité et Paresse ¹, » mirent le sceau à la renommée populaire de notre artiste. La seconde de ces deux séries offrant deux drames saisissants qui marchaient d'un pas parallèle obtint le plus grand succès, et l'on s'en arracha les feuilles dans la cité de Londres. Le peuple y voyait son épopée personnelle, et les frémissements de l'atelier retentirent jusque dans les cercles de la bonne compagnie.

L'excessive expression des figures d'Hogarth, la force d'accentuation dramatique des scènes qu'il représentait, fait voir en lui, à quelques esprits trop prompts à juger, un franc caricaturiste. C'est qu'en effet il s'était parfois exposé à frapper trop fort, à dépasser les limites du comique et à tomber dans le burlesque. Mais ce qui s'était manifesté dans les œuvres imparfaites de sa jeunesse se reproduisit rarement plus tard, et Lavater a le tort de tout confondre, à ce sujet, sous une même rubrique. Il ne fut qu'un caricaturiste par exemple, et se conduisit en John Bull fanatique, dans une circonstance où il crut son amour-propre d'Anglais intéressé. Lors de la paix d'Aix-la-Chapelle, en octobre 1748, il avait voulu voir la France, et, à peine débarqué à Calais, il s'était mis à dessiner la porte de la ville. On le prit pour un espion, il fut saisi et reconduit en mer à trois lieues de la côte. Or, on en était encore à cette époque où les haines internationales de l'Angleterre et de la France avaient le plus de vivacité. Hogarth concut de son aventure une si violente humeur, qu'il n'eut pas de cesse, à son retour à Londres, qu'il ne se fût vengé par la publication des caricatures satiriques « la France et l'Angleterre, » et la « Porte de Calais, » déclamations frénétiques, parodies sans sel et sans valeur, qui insultaient au bon goût autant qu'au bon sens, en s'efforcant d'opposer avec exagération la bonne humeur et la bonne mine, la vie élégante et l'exquise urbanité du peuple anglais à la grossièreté triste et déjetée des mangeurs de grenouilles et des porte-sabots. Qui reconnaîtrait la France de Louis XV dans ce maigre et grotesque soldat montant la garde à la porte de Calais? Que signifie cet appareil de chaînes, de haches, d'instruments de torture, préparé par un moine pour l'asservissement de la France? Hélas! le pays descendait alors vers

^{1.} Activité et Paresse. Douze planches publiées le 30 septembre 1747 :

Pl. I. Les apprentis à leur métier. — Pl. II. Le bon sujet à l'église. — Pl. III. Le mauvais sujet au jeu. — Pl. IV. Le bon sujet en voie de succès. — Pl. V. Le mauvais sujet embarqué pour les îles. — Pl. VI. Mariage du bon sujet avec la fille de son patron. — Pl. VII. Le mauvais sujet vit avec une prostituée. — Pl. VIII. Le bon sujet devient schériff de Londres. — Pl. IX. Le mauvais est arrêté pour meurtre. — Pl. X. Il est traduit devant le bon sujet. — Pl. XI. Exécution du mauvais sujet à Tyburn. — Pl. XII. Le bon devient lord-maire de Londres.

l'abîme en dansant, et non dans les tortures. Louis XV était un voluptueux ennuyé et non pas un tyran. Des œuvres telles que ces caricatures politiques en temps de paix sont un reste de barbarie. Vive l'esprit national, quand il se respecte et qu'il est juste! Les rapports mutuels entre les deux peuples ont heureusement effacé, de nos jours, cet aveugle esprit de dénigrement acharné si peu digne de nations éclairées. Il ne survit plus qu'un incurable antagonisme de la part des agents politiques et commerciaux de l'Angleterre envers la France à l'étranger, comme s'il était de norme, ce qui est absurde, que les intérêts des deux pays fussent ennemis naturels. Puissions-nous ne conserver de part et d'autre que la noble rivalité de l'industrie et des arts, la seule qui honore les peuples et serve la civilisation!

A part quelques exceptions, on ne saurait donc dire que William Hogarth n'ait fait que de la caricature. « Celui qui traiterait l'ingénieux Hogarth de peintre burlesque, disait un juge éclairé, un grand esprit, Henry Fielding, lui rendrait, à mon sens, bien peu de justice. A coup sûr, il est autrement aisé, il est peu digne d'admiration de faire ressortir chez un homme l'exagération d'une protubérance nasale ou la disproportion d'un autre trait de sa personne, ou telle attitude ridicule et monstrueuse, plutôt que d'exprimer les passions humaines sur la toile. Or, c'est placer tout à fait hors ligne un artiste que de pouvoir dire de lui que ses figures semblent respirer : que sera-ce donc que d'avoir à le saluer de cet immense éloge qu'il les fait penser! »

Si le reproche réfuté par Fielding était fondé, il faudrait reconnaître que la caricature aurait été élevée par Hogarth à la dignité de l'art et de la morale. Smart, dans son poëme de l'*Hilliad*, célèbre les figures parlantes que notre artiste fait sortir de la toile, et le proclame le Garrick de son art :

While speaking figures from the canvas start, And Hogarth stands the Garrick of his art!

A la vue de ses œuvres si pleines de vérité vraie et d'humeur, on est particulièrement frappé de la pensée intime qui a conduit le pinceau, de l'unité qui a relié le tout ensemble, comme les scènes combinées d'un même drame, les chapitres d'un même livre, les déductions philosophiques d'un même raisonnement. On est frappé de cette gaieté âpre et mordante, de ce rire de bronze de la comédie antique qui va inexorablement au fond des ridicules, des passions et des vices, et dit si bien ce qu'il veut dire. Voyez, par exemple, en littérature, la comédie de She-

ridan, « l'École de la Médisance, » sans contredit une des pièces les plus amusantes, les plus spirituellement comiques du répertoire anglais, une des meilleures entre celles qui font rire, — sont-ce des mœurs vraies qu'elle représente? La critique anglaise lui reproche de n'être qu'une effusion de verve et de gaieté au delà du vrai et où le castigat porte souvent à faux, tandis que l'œuvre de William Hogarth, à peu d'exceptions près, frappe toujours juste, et que toujours elle est une peinture instructive et morale. Sheridan fait rire, Hogarth fait penser. C'est un moraliste qui a tenu la pointe, le burin ou la brosse au lieu de la plume. Philosophe intrépide, génie comique, original et natif, sans ancêtres dans les arts, le peintre le plus essentiellement national de l'Angleterre, à raison de cette originalité même. Il a été en communion parfaite d'idées, d'instincts, de passions, de préjugés avec son temps. Il en a subi les influences et lui a fait en mème temps subir les siennes. Sa prédication éloquente et incisive a remué les entrailles du peuple.

C'est peut-être à l'une de ses planches sur les souffrances des détenus de la geòle de Fleet qu'on a dû, à Londres, l'amélioration du régime des prisons, et plus d'un libertin du grand monde, honteux de se reconnaître, a rougi de ses écarts devant le terrible portrait qu'il en a fait en plusieurs pages. Ses quatre scènes de cruauté, où il se fait le protecteur des animaux, produisirent aussi en leur temps un trop saisissant effet pour ne pas être rappelées. Delille les a célébrées dans son poème de la Pitié; et l'on raconte qu'un passant, voyant dans les rues de Londres un charretier qui maltraitait ses chevaux avec une insigne brutalité, s'écria : « Malheureux, tu n'as donc pas vu les tableaux d'Hogarth? »

Notre artiste ne s'amuse pas aux fleurettes de la rive, il se lance en plein courant de la vraie vie, « real life, » en plein cœur humain. En autres termes, il n'a pas le goût des allusions à demi voilées, des critiques fines à mots couverts, des railleries à fleur de peau. Il a besoin de son franc parler comme Lucien, comme Aristophane. Il aime les luttes face à face, il s'y aventure d'un franc courage, au risque d'être brutal en peignant des brutalités. Et mème, pour plus de netteté et de vivante logique, il met, ainsi que nous l'avons dit, des noms propres au front des vices qu'il flétrit. Comme les pièces d'Aristophane dans la société licencieuse d'Athènes, ses peintures étaient les organes de la vie publique dans une société libre ballottée sans cesse entre les deux extrêmes de lois sublimes et de coutumes honteuses. Différent du Flamand qui, peu soucieux de la recherche d'une pensée morale et dramatique, prend au hasard la nature sur le fait, dans la rue, dans le cabaret ou la taverne, sans s'inquiéter si le sujet est ou non débraillé, si mème il est obscène,

l'Anglais peut être tout cela, non point par hasard, mais de parti pris, si la satire y trouve son compte dans un trait nouveau d'expression. Peint-il la débauche, on a vu qu'il ne ménage point les couleurs et demeure toujours incisif, amusant, mais allant parfois en deçà de la finesse et se préoccupant trop de faire de l'esprit. Ainsi, le jour où, peignant une Danaé, il eut l'idée de faire mordre une pièce d'or par la suivante pour s'assurer si elle était de bon aloi, il tournait au grotesque et dépassait le but de son art. J'ai vu aussi admirer des détails qui ne sont que puérils, tels qu'une épée fichée en terre avec une grande ombre portée, des pincettes parlantes. Le vrai peintre sacrifie toutes ces minuties et arrive, sans elles, à une expression dix fois plus énergique. Voyez, par exemple, Rembrandt qui a su, comme lui, exprimer la passion, faire regarder un œil, respirer des lèvres humaines! A ces défauts près, une seule visée possède Hogarth, c'est la leçon à donner. Tous les moyens lui sont bons, pourvu qu'il arrive à écrire sa pensée. Tant pis s'il advient que son scalpel inexorable sorte de la plaie souillé de sang et de sanie. Ce n'est assurément point là un peintre pornegraphique. Loin de lui d'outrager les mœurs publiques, il ne fait que les peindre. Mais s'il a le tort de se montrer brutal et sauvage, vulgaire, cynique, même immonde, c'est le fait de son sujet : l'exactitude lui tient lieu d'élégance. En un mot, on le trouve toujours droit d'intention et honnête. Dans ses plus fortes colères, son crayon satirique ne s'attaque jamais à ce qui est respectable au point de vue moral, et ses estampes du Bon Sujet prouvent qu'il sait rendre justice aux gens de bien. Ses hyperboles les plus brûlantes ne sont que des cris d'honnête homme mettant crûment les vices à nu pour les rendre plus odieux. Aussi aurait-il pu dire ce que disait Martial de lui-même : « Si nos écrits sont trop hardis, notre vie est honnête et pure: Lasciva est nobis pagina, vita proba est 1. » Hogarth est l'Hercule armé à qui l'Anthologie grecque fait dire : « Passant, ne tremble pas parce que j'ai posé à terre devant moi mon arc et mes flèches acérées, parce que je porte ma massue et que, sur mes épaules, flotte cette peau de lion à la gueule béante. Je sais distinguer mon monde : les méchants, je les châtie, mais je protége les gens de bien et les délivre de leurs maux². »

Telle est peut-être l'excuse que trouve la pruderie anglaise en faveur de ces brutales peintures, si provocantes pour des yeux faciles à scanda-

^{4.} Martial, Epigr., I, v. 8.

^{2.} Anthologie grecque, traduite par D. Dehèque, de l'Institut, t. II, p. 454. Paris, Hachette, 4863.

liser. Cette pruderie plus délicate que la sensitive songe cependant bien peu à s'effaroucher devant Hogarth, et je me suis toujours émerveillé des extases de la société de l'autre côté du détroit devant ces représentations souvent pires que les plus gros mots. Étranges contradictions de l'esprit et des mœurs! L'Anglais rougit des vocables les plus innocents, et la langue n'a pas assez d'euphémismes pour ménager les alarmes de sa pudeur!

Il n'y a nulle exagération, nul grotesque dans les scènes où William Hogarth représente la Carrière d'une courtisane, ni dans sa Marche du mauvais sujet; il y a une satire vigoureuse, convaincue, prise sur nature, et, en dernier résultat, une œuvre de moraliste. Or, quand Rétif de la Bretonne, paraphrasant les deux conceptions d'Hogarth dans son Paysan et sa Paysanne pervertis, improvisa des peintures du plus trivial réalisme et se raconta lui-même, comme il disait, il ne réussit qu'à diviniser le cynisme et blesser la moralité. Hogarth se place à un point de vue autrement estimable. Ce n'est pas seulement un libertin, une courtisane, un joueur, un ivrogne, qu'il peint, c'est la Courtisane, c'est le Dissolu, le Joueur, l'Ivrogne, qu'il châtie par l'application de ses caustiques. Sur ce terrain, il est chez lui, il règne. Il lui faut la terre pour être d'aplomb. Ses visées ne se portent pas plus haut, et, quand il a voulu s'essayer en dehors de la satire, il a été froid, comme par exemple dans ses tableaux de Moise recueilli par la fille de Pharaon, de l'Accordée de village, de l'Heureux couple, de la Vue du Mail, et dans ses deux Conversations, toutes peintures sans accent comique ni satirique. Mais en somme, « si, comme le dit Hazlitt, son génie n'a point d'ailes, du moins a-t-il l'œil bon, la main et le pied fermes. »

Metteur en œuvre de premier ordre, quand il était dans sa sphère, il donnait une signification à ses figures par leur attitude seule, par leurs vêtements, par tous les accessoires; il faisait en quelque sorte parler les meubles mêmes dont il les entourait, et, comme nous le disions tout à l'heure, il finit par porter cette qualité jusqu'à l'abus, jusqu'à en faire un défaut. Les penchants intimes de ses personnages, leur vie entière, étaient écrits sur leur front. Remarquons-le encore, ce ne sont point des scènes d'intrigue qu'il représente, mais des pièces de caractère. En possession du secret de cette puissance créatrice, qui vivifie les conceptions de l'esprit, il donne une forme saisissante à des notions abstraites, il résume des types qu'on a connus, qu'on a rencontrés dans le monde avant qu'il leur assignât un rôle en son ample comédie à cent actes divers. Il les a créés si vivants, qu'au temps où ils apparurent sur la toile ils prirent en quelque sorte une place dans l'existence des esprits

réfléchis. « L'enlèvement de Clarisse a été un des événements de ma jeunesse », disait une femme illustre qui a été l'honneur de notre siècle. Les types de William Hogarth ont eu le même sort, et l'on serait tenté de lui appliquer ce que disait au poëte comique Ménandre Aristophane, le grammairien : « O Ménandre! ô vie humaine! qui de vous deux a imité l'autre! »

Après tout, Hogarth, dans son horreur du factice et du guindé, avait cette brusque allure qui ne veut être dupe de rien ni de personne, et brave tout pour pousser au monstre. Le rayon, la séve, la flamme, sont si rares! Sachons honorer la force partout où elle se rencontre, et devant une conception puissante battons des mains.

Si notre peintre s'est complu à faire ressortir les affreuses laideurs de l'humanité, c'est qu'il avait affaire à un niveau de mœurs d'une brutalité qu'il a dû, pour sa part, contribuer à améliorer, mais qui n'a pas tout à fait disparu. Réformez vos mœurs et le critique se taira. Tout se tenait alors, comme toujours tout se tient, dans les sphères de l'intelligence. Prenez les écrits de Daniel de Foe, l'écrivain crûment réaliste que Pope avait surnommé le romancier des écaillères; prenez ceux de Fielding, le prince des romanciers anglais; prenez enfin ceux de S. Richardson, de Smollett, tous échos de leur temps : Tom Jones, Joseph Andrews, Clarisse Harlowe, Roderick Random, ce dernier en particulier, et vous risquerez de vous choquer à tout bout de chemin contre quelque scène égayée de mauvais lieu. Tous ces hommes, tous ces livres sont les uns dans les autres. C'est une chaîne dont les anneaux traversent une société déterminément impure. Ce n'est pas, à tout prendre, qué nous valussions guère mieux à la même époque, si nous en jugeons par notre théâtre et par nos romans. Le Labranche de Crispin rival de son maître, par l'auteur de Turcaret et de Gil Blas, est en train de se ranger. Il s'est mis au service d'un jeune homme appelé Damis : « C'est un aimable garçon, dit-il; il aime le jeu, le vin et les femmes, c'est un homme universel. Nous faisons ensemble toute sorte de débauches. Cela m'amuse, cela me détourne de mal faire. - L'innocente vie! » soupire Crispin qui sue le vice. Ni Gil Blas, grande comédie à tiroirs et à bascules, où tous les coups de dé de la vie humaine se jouent, ni le Diable Boiteux, ni Gusman d'Alfarache, ni à plus forte raison Manon Lescaut, livre si charmant par le naturel du style et la sincérité de la passion, ne sont non plus des catéchismes, mais ils ne le doivent pas être. Ils sont des miroirs, et la leçon est dans la naïveté de la peinture des passions humaines. Une

^{1.} Δ Μένανδρε καὶ βίὲ, πότερος ἄρ' ὑμῶν ποτερον εμιμήσατο. Schol. Hermeg., p. 38.

observation profonde, le génie du bon sens, une verve satirique et comique dirigent constamment la main de Le Sage, mais une certaine sobriété, un certain tempérament, la contiennent encore contre les excès de nudité. Plus tard, le tableau a été plus décolleté, parce que les mœurs qu'il reflétait étaient plus libres; du moins il conservait en même temps un reste de primitive élégance. Chaque chose vient en son lieu. Ici, le drame et la tragédie évoqueront des héros de vertu ou de crime. Là, le roman peindra des caractères et des passions, surtout le niveau de son temps. C'est son rôle. De l'autre côté du détroit, le roman remplissait aussi son rôle à sa manière, fin, mais brusque, rude, brutal, et même dans ses plus charmantes et pures conceptions, comme par exemple dans le chef-d'œuvre de Goldsmith, le Ministre de Wakefield, ce naïf bonhomme, ce monogamiste toujours dupe de son cœur et de ses préjugés de doctrine et de famille, il sera encore obligé d'avoir ses vigoureux caustiques, d'introduire des mœurs de mauvais aloi, comme cela se présentait dans les réalités de la vie. L'Anglais sait rarement se borner. Serait-ce qu'il eût l'esprit comme le palais? Bon gré, mal gré, il mêlait des scènes exagérées, des incidents équivoques, lorsqu'ils n'étaient pas immondes, à ses romans et à son théâtre, comme aujourd'hui encore il mêle de l'eau-de-vie aux vins du continent; comme Hogarth, interprète fidèle des mœurs de son temps, employait à les châtier des formes qui auraient eu à se faire pardonner elles-mêmes.

Le spirituel essaviste Charles Lamb rapporte, à propos d'Hogarth, un mot qui est un jugement. « Quel est, demandait-on à un esprit d'élite, le livre de votre bibliothèque que vous aimez le mieux à lire? » il répondit : « Shakspeare. — Quel serait le second? — Hogarth » fut sa réponse. C'était caractériser d'une parole ces compositions dont l'éloquence propre s'ouvre par les yeux la voie de l'âme, sans nul besoin de commentaire, et constitue en réalité une sorte de livre, un cours de philosophie sociale et pratique. Dans le même ordre d'idées, le révérend docteur J. Townley écrivait à Hogarth: « Vos ouvrages, je les thésauriserai comme un livre de famille, ou plutôt comme un de nos classiques, d'où je tirerai l'instruction fondamentale de mes enfants, tout comme je le pourrais faire d'Homère et de Virgile. — Your works I shall treasure up « as a family book, or rather as one of the classics, from which I will « regularly instruct my children, just in the same manner as I should « of Homer or Virgil. » Gardons-nous toutefois de trop prendre à la lettre ces parallèles : qui veut trop prouver ne prouve rien. Comparer Hogarth à Homère et à Virgile, l'opposer à Shakspeare est insensé. Il y a entre l'artiste et le grand écrivain anglais toute l'incommensurable distance d'un peintre ingénieux des mœurs de son époque, d'une intelligence vigoureuse mais triviale, terre à terre et sans vergogne, à l'un des génies les plus puissants et du plus haut vol qui aient honoré l'humanité. William Hogarth sera, si l'on veut, dans sa sphère, un inventeur, un esprit original et de forte trempe, William Shakspeare est pour le monde entier un grand homme.

Dans sa propre effigie qu'il peignit plusieurs fois en tableaux ou en estampes, celui qui vient de voir : les Portraits d'Hogarth peints par lui-même, la Vie de la Courtisane, la Vie du Libertin, le Mariage à la mode, la Rue de la bière et le Carrefour du gin, les Buveurs de punch, Travail et Paresse, l'Élection, la Halte des musiciens ambulants, Crédulité, Fanatisme, Superstition, Conversation moderne à minuit, le Lord Lovat, une Auberge de province, la Foire de Southwark, le Combat de coas, les cinq ordres d'architecture, sous l'emblème des Cinq ordres de perruques, tous ouvrages que notre artiste a semés sur sa route, celui qui a vu tout cela va chercher sur les lèvres de l'auteur le rictus comique du satiriste pourvu d'une si pénétrante énergie. La première fois, dans l'année 1749, il s'est représenté en buste, de grandeur naturelle, tête à tête, en un même cadre, avec Trump, son bouledogue favori, de race pure anglaise, qui trône entier, dans son beau, comme s'il était le personnage principal¹. C'est une belle étude de chien hargneux au repos et de bonhomme satirique qui se réserve pour l'attaque. Dans ce curieux portrait, qui appartient à la galerie Vernon, le galbe général de la figure a quelque chose de robuste et de carré qui indique une nature déterminée que tempère la bonté. L'œil ouvert, limpide, assuré, regarde résolûment en face. Le front osseux, plus large qu'élevé, et où la pensée repose avec calme, s'offre hardiment à l'étude du crâniologiste, et révèle plus de raison droite, plus d'instincts positifs et de réflexion que d'imagination et de poésie de sentiment. Ce n'est point là un rêveur qui atermoie et remet au lendemain, c'est un esprit décidé qui prend sur-le-champ son parti et juge du premier coup. La mâchoire vigoureusement articulée sous une pommette saillante est taillée en force, et l'on voit que les dents, qui repoussent les lèvres, sont de celles qui savent mordre jusqu'au sang. La bouche ferme, accentuée, sardonique, amère comme un écrit de Swift, atteste une particulière volonté. Seulement, la dépression arrondie du nez répondrait mal au caractère essentiel de la face et demeurerait un signe de trivialité, si les narines ouvertes et découpées

^{1.} Le sculpteur Roubiliac a modelé, de grandeur de nature, ce chien favori d'Hogarth.

n'en venaient un peu corriger le pronostic. Somme toute, c'est une tête saine, forte et intelligente. Assurément ce n'est pas celle d'un raffiné, c'est plutôt le masque d'un physiologiste aguerri, prêt à tailler dans le vif pour plonger son scalpel dans les entrailles du vice. L'exécution de ce portrait, enlevé par des touches vigoureuses et décidées, est pleine d'harmonie. En résumé, c'est une bonne peinture, et qui peut soutenir la comparaison avec le meilleur portrait en pied d'Hogarth, le capitaine Coram.

On connaît encore d'autres portraits de notre artiste par lui-même. Et d'abord, un buste de trois quarts qui a été gravé par Samuël Ireland, auquel il appartenait. Vient ensuite un petit portrait en pied, peint en 1749, et gravé de la main du peintre en 1758. Il représente notre artiste peignant la Muse comique. Assis dans un fauteuil, la palette à la main, il vient de tracer une figure en pied qui tient un masque; sa toile pose sur un chevalet. Ce n'est, à vrai dire, qu'une esquisse ou pochade, d'un pied carré au plus, mais si vive qu'on la dirait de Chardin. L'artiste a une toque violette, une veste verte, une culotte brune et des bas gris avec des souliers à boucles. Ce joli portrait, dont le profil est tourné à sa droite, fait partie de la collection de M. Willett et provient de celle du marquis Camden.

Hogarth a exécuté aussi un portrait à mi-corps de sa femme, qui fait également partie du cabinet du même M. Willett.

On voyait tout récemment, à Paris, chez un de nos grands curieux, une toile signée W. Hogarth, haute de 44 centimètres sur 31, représentant un peintre dans la même pose que son portrait de lui-mème. La seule différence, c'est que le profil était tourné du côté opposé. L'artiste, en bonnet blanc et en robe de chambre, assis devant son chevalet, dans un intérieur rustique et pauvre, était occupé à peindre un paysage. Près de lui, une jeune élève, coiffé d'un chapeau à trois cornes, vêtu d'un habit vert, se tenait debout, les pieds nus, tenant sous son bras un grand carton. Derrière le peintre, une femme debout, accoutrée de vêtements plus que modestes, portant un enfant dans ses bras, et un garçon d'atelier brovant des couleurs, le regardaient travailler. Dans le fond, des esquisses, des plâtres, des objets d'art accrochés aux murailles, disputaient la place à des bottes d'oignons. Quelques parties de ce tableau étaient négligées, mais le tout ensemble révélait un pinceau vigoureux et sûr. Le paysage était particulièrement bien traité. C'était là très-probablement le pendant du Pauvre poëte dans l'embarras, publié 'parHogarth le 3 mars 1736. La toile, qui provenait de la collection de lord Chesterfield, vient de retourner en Angleterre.

William Hogarth ne pouvait manquer de se montrer fort original, à ses heures, dans ses façons de faire, de dire et d'écrire. Il voulut composer un livre qu'il intitula : Analyse de la Beauté. Ce traité ex professo a pour objet de démontrer que la beauté réside en une certaine ligne onduleuse qu'il figure à peu près sous la forme d'un S. Il était si heureux et si fier de sa belle invention qu'il la rappelait dans ses portraits, dans ses gravures, partout où il en pouvait saisir l'occasion. C'était sa manie, son tic, sa folie. Et toutefois ce travers a eu son côté utile, en ce qu'il a fourni à l'artiste l'occasion de donner essor à une foule d'idées ingénieuses, de théories piquantes, d'observations pratiques qui bouillonnaient dans sa tête, qu'il semait dans ses conversations familières et qui, sans le livre, eussent été perdues. Comme tant d'autres écrits, celui-là, dont le plan et le but sont mauvais, dont la forme, confiée à plusieurs mains amies, est inégale, se sauve par les détails.

Quand il eut rassemblé les gravures dont il est l'auteur, il composa la dédicace qui suit, laquelle n'en est pas une, et qu'en conséquence il intitula : « POINT DE DÉDICACE. »

- « Point de dédicace à un prince quelconque de la chrétienté, de peur qu'on n'y voie un acte de franche et gratuite arrogance.
- « Point de dédicace à aucun homme de qualité, de peur qu'on n'y trouve trop de présomption.
- « Point de dédicace à un corps savant, tel que l'une des Universités ou la Société royale, de peur qu'on n'y trouve une marque des plus rares de vanité.
- « Point de dédicace à un ami particulier, de peur d'en blesser un autre.
 - « Donc, point de dédicace à personne.
- « Mais si, en résumé, l'on peut supposer que Personne c'est Tout le Monde, puisqu'il arrive souvent qu'on dise que Tout le Monde ce n'est Personne, il s'ensuit que l'ouvrage est dédié à Tout le Monde par son très-humble et dévoué 1. »
- 4. « No dedication. » « Not dedicated to any Prince in Christendom, for fear it should be thought an idle piece of arrogance.
 - « Not dedicated to any man of quality, for fear it might be thought too assuming.
- « Not dedicated to any learned body of men, as either of the universities, or the Royal Society, for fear it might be thought an uncommon piece of vanity.
 - « Not dedicated to any one particular friend, for fear of offending another.
 - « Therefore dedicated to Nobody.
- « But, if, for once, we may suppose Nobody to be Everibody, as Everibody is often said to be Nobody, there is the work dedicated to Everibody by their most humble and devoted. »

Cette publication nouvelle d'Hogarth lui attira des critiques amères. Les unes déclarèrent qu'un homme illettré tel que lui ne pouvait être l'auteur d'un pareil livre, tout rempli qu'il fût d'erreurs. Les autres l'accusèrent de s'être attaqué aux grands maîtres et d'avoir tenté de les diminuer. Les sarcasmes qu'il avait lancés à l'adresse des copistes de peintures et surtout des peintres de portraits, dont il déclarait l'industrie indigne de la dignité de l'art, soulevèrent contre sa personne des colères intéressées, et une fois enrôlé dans l'armée des écrivains, il eut à subir toutes les tribulations de ce nouveau métier. Il fut déchiré de toutes parts par des plumes malignes et acharnées et ne recueillit que de rares compensations. Discuter sur l'art rectiligne et vice versa, oiseuse occupation. Discuter sur le beau, autre vain emploi de l'esprit et du temps. Qu'une nuée de philosophes, d'esthéticiens, de peintres se présente et relève le gant, on n'arrivera en définitive à aucune conclusion sur cette grande question pleine de vent et de tempètes, et qui change de base et de doctrine tous les vingt ou trente ans. « Toute recherche de la beauté me semble inutile, » disait Albert Dürer.

L'auteur des vives satires peintes et gravées avait accepté vaillamment toutes les conséquences de son genre de talent agressif. Jusque-là il avait gardé son entrain, sa verve, son franc rire, signe de la sérénité de son àme et de la santé de son esprit. Jamais son courage n'avait faibli devant les récriminations, les haines et les outrages. Mais le lion se faisait vieux. Traqué avec violence par un insulteur qu'il avait précédemment provoqué et qui avait avec lui un compte à régler, le plus dangereux et le plus impudent des libellistes politiques, l'agitateur Wilkes, assisté de son vil acolvte Charles Churchill le poëte, il sentit avec douleur les traits implacables que ces Cléons lui vomirent à la face. Orgueilleux, ambitieux, cynique effronté dans ses mœurs et dans ses discours, ce John Wilkes, tantôt à la geôle, tantôt sur le pavois populaire au moyen d'un faux patriotisme, abusant des enthousiasmes, aujourd'hui dans la boue, demain presque un héros, empoisonna du fiel de ses insultes les derniers jours du malheureux artiste. Il avait peint le sujet de Sigismonde, emprunté au conte de Dryden; le tableau commandé par sir Richard Grosvenor, avait été l'objet des plus dures critiques et refusé par sir Richard. Or, pour le personnage Mine Hogarth avait servi de modèle à son mari. Wilkes, qui le savait, chargea la fureur de ses invectives de tout ce qui pouvait blesser de façon sanglante et la femme et le peintre. Et celui-ci, fatigué de la lutte, las de renommée, sentant ses forces inégales à une vie de combat incessant, à l'âge du repos, se retira dans le silence après avoir lancé un dernier coup de boutoir, rejeta au loin sa palette.

et termina ses jours en travaillant à la retouche de ses planches, à l'aide de quelques graveurs qu'il fit venir auprès de lui, à sa maison de Chiswick ¹.

La peinture d'Hogarth est généralement libre, brutale de touche, un peu terne, molle et lâchée, parce que, pressée d'exprimer ce qu'elle a à exprimer, elle court droit au fait et ne se soucie pas plus que celle de Goya des règles banales. Hogarth savait et beaucoup, mais avant tout c'était un diseur familier qui ne cherchait point les effets de style et qui cependant les trouvait au besoin, toujours vif, saisissant, à force d'émotions intimes, de vie et de vérité. Il n'avait ni le dessein ni le temps de se mettre devant son chevalet pour se montrer peintre, pour lutter de parti pris avec la lumière, se jouer avec un effet de coloris et chercher un triomphe de palette. Ce n'est pas absolument que chez lui l'habitude du burin eût nui à la peinture : sous ce burin était un pinceau; mais la pensée est sa préoccupation première : le pittoresque vient s'il le peut. L'exécution, toujours suffisante, est parfois énergique; mais, pour tout exprimer en un mot, elle n'est pas toujours égale en profondeur à la pensée, et notre artiste, en tant que peintre, n'est pas un maître à choisir pour modèle. C'est ce qui a fait dire à Horace Walpole qu'il n'est pas un peintre. Et voilà également pourquoi sir Joshua Reynolds a très-peu parlé de cet artiste dans ses lectures. Il est vrai que Reynolds, qui avait passé toute sa vie à s'efforcer de n'être point de son pays, à se faire Italien, ne savait pas rendre justice à ce qu'il y avait de supériorité dans cet inventeur si puissamment Anglais, qui mettait la pensée avant l'exécution. Probablement Walpole, de même que Burke, voyaitil plutôt dans Hogarth une sorte d'auteur, un philosophe, un littérateur, qu'un maître du pinceau. Les peintres des gens de lettres, qui ne sont pas en même temps artistes, comme l'étaient Burke et Walpole, et ici Walpole et Burke jugeaient plus en artistes qu'en gens de lettres, -- ne sont pas toujours les meilleurs peintres. Le choix d'une pensée, la façon plus ou moins ingénieuse de la dire séduisent les hommes à imagination, toujours portés à ne tenir compte que du sujet et à mettre du leur partout, tandis que les organisations sensibles avant tout à la peinture se préoccupent moins du choix du sujet, qui est du domaine de tous, et veulent le génie du peintre, qui est le domaine du petit nombre. J'ai vu Pierre de Béranger en extase devant le médiocre tableau d'un Ange gardien par un médiocre peintre, seu Decaisne, et le proclamer le

^{1.} William Hogarth, né à Londres en 1697, mourut le 26 octobre 1764, à l'âge de soixante-sept ans.

chef-d'œuvre de l'art. La moindre esquisse d'un Raphaël, d'un Titien, d'un Rembrandt, d'un Rubens, d'un Velasquez en dirait plus à un homme de goût et d'art qu'une immense toile d'ingénieux arrangeur. L'esprit national anglais porte aujourd'hui la gloire de son artiste aussi haut que son originalité lui est sympathique. C'est une mode dont on s'exposerait à blesser l'entraînement, si l'on n'y cédait point. Il faut cependant reconnaître, en tout respect pour le goût de nos voisins, que William Hogarth, seulement considéré au point de vue technique, est un hommé inégal et incomplet. Reynolds, Gainsborough, Lawrence, Wilkie, voilà les maîtres qui ont été peintres et qui ont emporté leurs pinceaux, car l'école anglaise ne peint plus. Mais, en résumé, a-t-on pu dire avec justesse qu'Hogarth n'a jamais été peintre, qu'il n'a jamais eu dans les veines le foyer bouillonnant de la couleur, comme l'ont eu malgré eux les peintres de race? Non, c'est aller trop loin. Il a été un philosophe comme le Poussin (je n'ai pas besoin de faire ressortir avec quelle différence de vues et de génie : cela se sent de reste sans que je le relève); mais Poussin avait été peintre, un jour, dans sa jeunesse, témoin ses Bacchanales et quelques autres de ses toiles; il lui en était resté quelque chose que Rome, le tombeau de son talent, n'avait pas complétement anéanti. De mème, dussé-je impliquer contradiction avec mes propres paroles, j'avouerai que j'ai souvent trouvé Hogarth plus peintre dans son inégalité que sa grande réputation de moraliste et de satiriste ne laisse le temps de le reconnaître. Comme nous le disions, il n'a jamais, de parti pris, cherché l'exécution, mais il se l'est permise ; il s'est laissé aller à des bonheurs de nature, ut fert natura, comme dit le Dave de Térence. Sans s'en douter, il a vu en coloriste délicat, et son génie a conduit sa main. L'impulsion profonde, intime, inspirée à laquelle cède le génie est un bonheur, et si, chez Hogarth, ce bonheur n'est pas constant, il est plus fréquent qu'on ne le croit. Hogarth a été faible de pinceau dans sa célèbre Scène de l'Opéra des mendiants, jouée au théâtre de Covent-Garden, scène pétulante dont il exécuta, en 1729, une esquisse et deux tableaux finis, à figures innombrables, tous portraits, ou plutôt des charges, mais petillantes d'esprit; dans ses chefs-d'œuvre il y a des figures très-grassement, très-habilement, très-finement peintes. Le clair-obscur v est très-bien entendu, et, dans le Mariage à la mode, par exemple, on remarque tels morceaux de couleur d'un ton réellement magistral, que n'effacent pas les Flamands. Serait-ce donc par hasard que l'on pourrait peindre des ouvrages aussi admirables de couleur et de sentiment que le portrait de la Lavinia Penton, que ses propres portraits? Ajoutons que nous ne voyons pas, de nos jours, Hogarth tel qu'il s'est

montré dans la fraîcheur de sa production : il a peint, comme c'était l'usage de son temps, sur toile rouge, et cette couleur a repoussé. Thornhill ne se trompa pas sur le compte du talent de son gendre, lorsqu'il vit quelques-uns de ses tableaux de la Vie de la Courtisane, que sa fille avait glissés dans son atelier. Le premier peintre se récria d'étonnement, reconnaissant que l'auteur qu'il avait, depuis son mariage, banni de sa présence, était digne de sa fille, et pensa même à l'employer pour ses propres tableaux. Hogarth avait épousé sans dot la fille de Thornhill; Monsieur le Premier profita de cette circonstance pour indemniser les jeunes gens de sa première sévérité, et, en 1757, il résigna son poste de sergeant painter en faveur d'Hogarth.

On a voulu rattacher ce peintre aux écoles flamande et hollandaise. C'était à coup sûr s'égarer en parallèles oiseux. Hogarth n'a de rapport avec les Teniers et les Ostade qu'en ce qu'il ne procède point de l'idéal de l'antique ni de celui de la Renaissance, et qu'il s'en est toujours tenu au plain-pied de son pays et de son temps. Quant à la direction de la pensée et au procédé de la peinture, il n'est d'aucune école, il ne relève que de lui-même. Si cependant l'on voulait à toute force comparer son exécution avec celle de quelque classe de peinture, ce serait plutôt à certaines brosses françaises du xviiie siècle, à celle de Chardin par exemple, ou bien à quelque maître de l'école espagnole.

F. FEUILLET DE CONCHES.



ANTIQUITÉS DE L'ASSYRIE

ET DE BABYLONE

DEUXIÈME ARTICLE.



Voil a plusieurs mois déjà que notre premier article sur ce sujet a paru dans la Gazette¹. Dans l'intervalle nous avons publié un Manuel d'histoire ancienne d'Orient², où nous avons essayé de résumer les connaissances acquises par la science contemporaine sur les annales des empires de Ninive et de Babylone. Geci nous permettra maintenant d'être plus bref que nous ne l'avions été

d'abord et de nous renfermer plus exclusivement dans les questions d'art.

L'absence d'un résumé auquel nous pussions renvoyer le lecteur pour la suite et l'enchaînement des événements nous a forcé, dans notre premier article, à multiplier les détails historiques. Il nous est possible, au contraire, maintenant, de nous en dispenser, et nous ne les rappellerons qu'autant qu'ils touchent aux monuments actuellement subsistants et au développement des arts plastiques dans la civilisation des rives de l'Euphrate et du Tigre.



C'est à la chute de l'antique empire chaldéen que nous avons arrêté la première partie de ces études. La vieille dynastic qui avait eu tant de

- 1. Voir Gazette des Beaux-Arts, t. XXIV, p. 201.
- 2. En vente à la Gazette des Beaux-Arts.

gloire et de puissance sous les règnes d'Ismidagan et de Hammourabi fut renversée par les conquêtes des Pharaons égyptiens de la XVIII^e dynastie. Ce fut Thouthmès III, le vrai grand monarque de cette époque, dont la gloire a été injustément éclipsée dans la légende postérieure par celle du médiocre Sésostris, qui prit Ninive et Babylone et réunit la Mésopotamie, l'Assyrie et la Chaldée à l'empire égyptien. La domination des Pharaons sur ces contrées dura deux siècles et demi, et Bérose fait régner pendant ce temps à Babylone des princes qu'il appelle Arabes et qui furent les vassaux des rois thébains de la XVIII^e et de la XIX^e dynastie.

On possède, tant au Musée Britannique qu'au Louvre, quelques inscriptions d'un de ces princes dits Arabes, qui s'appelait Nabou, et son nom se lit aussi sur un fragment de statue en basalte noir que renferment les collections anglaises. C'est également à la même époque que nous rapportons une précieuse tête en calcaire revêtu de couleurs qui a été découverte à Babylone et est entrée au Louvre avec la collection de M. Delaporte. Cette tête, d'un travail grossier, mais empreint d'un accent énergique et d'une assez grande réalité dans le type, représente bien évidemment un Égyptien.

On y remarque une intention manifeste d'imiter le style des œuvres de l'Égypte, et du reste l'art pharaonique à cette époque de domination a laissé des monuments dans plusieurs parties du bassin de l'Euphrate. Les conquérants thébains, leurs inscriptions nous l'apprennent, y avaient élevé des stèles commémoratives de leurs victoires et sans doute le progrès des explorations en fera découvrir quelques-unes. On a retrouvé les ruines de la forteresse construite par Thouthmès III à Karkémisch pour assurer le passage de l'Euphrate, et dans ces ruines un grand nombre de petits objets de fabrication égyptienne, portant des légendes hiéroglyphiques. On en a exhumé sur d'autres points et jusqu'à Babylone même.

Il est certain qu'à cette époque l'art égyptien exerça une puissante et souveraine influence sur l'art assyro-chaldéen, jusqu'alors dans une enfance qui touchait à la grossièreté. Plus tard, comme nous allons le voir, l'art de l'Assyrie parvint à se soustraire entièrement à cette influence et prit une physionomie tout à fait originale, inspirée par des principes diamétralement opposés à ceux de la plastique égyptienne. Mais cette action de l'Égypte, qui avait devancé de bien des siècles les Assyriens et les Babyloniens dans la voie de l'art véritable, se prolongea quelque temps encore après que la domination eut cessé. Nous en avons la preuve par certains monuments, surtout par les précieux plats de bronze ciselés, aujourd'hui conservés au Musée Britannique, que les fouilles de

M. Layard ont fait découvrir à Nimroud dans le palais du roi Assournasirpal et qui, certainement antérieurs à ce roi, peuvent être rapportés au xie ou au xie siècle avant l'ère chrétienne. Le travail de ces plats offre déjà aux regards un faire particulier, qui n'est pas celui de l'Égypte. Mais l'ornementation en est tout égyptienne, ainsi que les figures et les symboles qui y sont représentés. C'est l'art égyptien traduit et imité par des mains assyriennes.

Nous ne citons pas comme exemples de cette période d'influence de l'art égyptien sur l'Assyrie les beaux et fins ivoires découverts à Nimroud et à Koyoundjik, où les données égyptiennes et assyriennes se marient de manière à former un art particulier et mixte, dont l'exécution se rapproche surtout de l'Égypte. Suivant notre opinion, en effet, ces ivoires, bien que trouvés en Assyrie, n'ont rien à voir avec l'art assyrien. Ils ont quelquefois des inscriptions hiéroglyphiques (contenant des noms propres sémitiques comme celui d'Abner) ou phéniciennes, jamais d'inscriptions cunéiformes. Ce sont par conséquent à nos yeux des échantillons de ces ivoires de Tyr qui avaient une si grande réputation dans la haute antiquité et que le commerce transportait jusque dans les contrées les plus lointaines.



Lorsque la décadence de la monarchie égyptienne sous les rois fainéants de la XXº dynastie permit aux populations riveraines du Tigre et de l'Euphrate de reformer un empire national indépendant, ce fut au nord, dans l'Assyrie, que se constitua désormais le noyau de cet empire, dont le centre dans les temps primitifs avait été dans le sud, près du golfe Persique. A dater de ce moment commence la puissance assyrienne, qui devait soumettre à son sceptre toute l'Asie antérieure, et Ninive succède à la prépondérance qu'au temps du premier empire chaldéen Our et Babylone avaient successivement exercée. Mais Babylone garda toujours le privilége de posséder un roi particulier, vassal de celui de Ninive, et bien souvent vassal insoumis.

Nous ne nous arrêterons pas à raconter les débuts, d'abord modestes, de la royauté assyrienne, la succession, encore bien obscure, de ses premiers rois, l'essor de sa puissance, rapidement développé, mais arrêté ensuite par la révolte et les succès de Mardochidinakhé, roi de Babylone, qui prit et pilla Ninive, non plus que le changement de dynastie qui survint après. On a quelques inscriptions de cette époque, bien insuffi-

santes encore pour en établir complétement les annales; mais les monuments plastiques manquent presque absolument pour les quatre premiers siècles de l'histoire d'Assyrie. Le seul morceau de sculpture que l'on possède de cet âge, crue lement mutilé, la statue nue de Mylitta-Zarpanit, la Vénus assyrienne, dédiée par Assourbelkala, fils de Teglathphalasar ler (1080 av. J. C.), qui a été trouvée à Ninive même et fait partie des collections du Musée Britannique, montre l'art assyrien commençant à se former, à prendre sa physionomie propre, mais encore dans l'enfance, et ne laissant prévoir que bien imparfaitement la perfection à laquelle il doit arriver plus tard.

C'est seulement avec le règne d'Assournasirpal (923-889) que les monuments de sculpture commencent à se multiplier. Ce fut un terrible homme que ce prince belliqueux et féroce, dans lequel on est en droit de voir le premier auteur de la puissance militaire des Assyriens. Il nous a laissé le récit détaillé des campagnes qui occupèrent tout son règne et où il se montra sans pitié. Jamais il ne manqua de faire écorcher vivant un vassal révolté, et dans l'inscription d'une stèle élevée sur l'emplacement d'une ville rasée par lui, il disait : « Sur les ruines ma figure « s'épanouit: dans l'assouvissement de mon courroux je trouve ma satis-« faction. » Ce fut lui qui construisit le grand palais de la ville de Calach, aujourd'hui Nimroud, fouillé par M. Layard. Dans les principaux musées de l'Europe on possède de ses bas-reliefs, ordinairement défigurés par une bande d'inscriptions qui passe sur le corps des personnages et contient partout le même texte à la louange du roi. Notre Louvre n'en a cependant qu'un très-petit nombre. C'est au Musée Britannique que se trouvent les plus importantes sculptures du palais du roi, les taureaux gigantesques à face humaine qui en garnissaient les portes, les lions non moins colossaux qui les remplaçaient à d'autres entrées, enfin la suite des bas-reliefs historiques représentant les principales batailles qui donnèrent à l'Assyrie « toutes les terres depuis les rives du Tigre jusqu'au « Liban, » principalement les siéges de villes, dont les curieux détails nous initient à toutes les règles de la poliorcétique assyrienne. Nous placons sous les yeux de nos lecteurs une image de ce roi, dont le nom même était ignoré il y a bien peu de temps encore et dont on connaît maintenant les actions année par année. Il y a en effet dès à présent une iconographie assyrienne, comme une iconographie égyptienne, et les effigies des différents rois y sont aussi nettement caractérisées, aussi facilement reconnaissables.

Nous n'avons qu'un petit nombre de monuments du fils de ce roi, Salmanassar V (889–870), parmi lesquels l'obélisque en basalte noir du Musée Britannique mérite une mention spéciale. Salmanassar fut comme son père un formidable conquérant; le premier parmi les rois d'Assyrie, il intervint dans les affaires de la Palestine. Ses inscriptions racontent qu'il battit Achab, roi d'Israël, et reçut la soumission de Jéhu, scène retracée dans un bas-relief de l'obélisque que nous avons fait reproduire à cause de son intérêt historique.



ASSOURNASIRPAL, ROI D'ASSYRIE,
D'après un bas-relief du Musée du Louvre.

Pour les règnes suivants les inscriptions sont encore en très-petit nombre, et les monuments figurés font presque absolument défaut. L'empire assyrien s'agrandit peu sous ces règnes, mais son territoire et sa puissance se maintinrent sans diminution pendant près d'un siècle jusqu'au faible et lâche Sardanapale, dont le nom est demeuré le symbole d'un prince efféminé, perdu dans les voluptés du harem, et qui paraît s'être appelé en réalité Assourlikhous. La catastrophe de Sardanapale est

trop célèbre et a trop de fois été retracée par les arts pour que nous ayons besoin de la redire encore et de faire autre chose que de la rappeler en passant. Surprise par la révolte simultanée du Mède Arbace et du Chaldéen Bélésys, la superbe cité de Ninive succomba au bout d'un siége de trois ans (788) et fut rasée par les révoltés, tandis que Sardanapale s'ensevelissait sous les ruines de son palais.



SALMANASSAR V RECEVANT LA SOUMISSION DE JÉHU,

Bas-relief de l'obélisque de Nimroud au Musée Britannique.

La destruction de Ninive fut si complète que les explorations des fouilleurs n'ont pas encore fait retrouver un seul pan de mur encore debout qui soit antérieur à cet événement. Une statue brisée est le seul vestige que l'on possède jusqu'à présent de la première Ninive, et c'est seulement à Kalah-Scherghât (l'Ellassar de la Bible) et à Nimroud (l'andique Calach) que l'on a découvert des sculptures des âges qui précédèrent Sardanapale.



Les monuments de la seconde période de la puissance assyrienne sont, au contraire, très-multipliés. Cette puissance s'était relevée bien vite du désastre de Ninive. Un demi-siècle ne s'était pas écoulé et la capitale était encore en ruines, que déjà l'empire d'Assyrie redevenait conquérant et courbait toute l'Asie antérieure sous le poids de ses armes, plus redoutables que jamais.

L'apogée de la fortune des monarques d'Assur s'étend de 721 à 647

avant J.-C., du règne de Sargon à celui d'Assourbanipal. C'est de cette période de soixante ans que date la grande majorité des sculptures assyriennes qui remplissent nos musées.

Sargon, destructeur de Samarie, vainqueur de Sabacon, roi d'Égypte et d'Éthiopie, conquérant de l'île de Chypre, est le prince qui fit con-



SARGON, ROI D'ASSYRIE,

D'après un bas-relief du Musée du Louvre.

struire en entier dans les dernières années de son règne, « pour remplacer Ninive, » dit-il dans une inscription, la ville de Khorsabad et son vaste palais, fouillé successivement par nos deux compatrio tes, M. Botta et M. Victor Place. C'est de là que proviennent la plupart des monuments du Louvre, les beaux bas-reliefs qui représentent le prince entouré des officiers de sa cour, et d'après lesquels nous avons fait reproduire son

effigie, les taureaux ailés à face humaine, d'un aspect si grandiose et si monumental, et aussi les colossales images du dieu Ninip-Samdan, l'Hercule assyrien, étouffant un lion sous son bras, comme le Samson de la Bible. Malheureusement nous ne connaissons que par les dessins de M. Flandin, publiés aux frais du gouvernement français avec un luxe qu'il est permis de qualifier d'exagéré, les bas-reliefs historiques qui retraçaient sur les murailles du palais les principaux événements militaires du règne de Sargon. Le plus intéressant pour l'histoire de l'art était celui où l'on voyait le pillage du temple de la ville de Moussassir en Arménie, sur les bords du lac de Van, et la destruction de la statue du dieu Haldia. Ce bas-relief offrait la représentation fidèle d'un sanctuaire arménien du viii siècle avant notre ère, avec ses idoles et tous les détails de son mobilier sacré.

Sennachérib, si fameux dans la Bible et dans l'histoire profane, fut celui qui releva Ninive et en commença le nouveau palais, désigné aujourd'hui sous le nom de Koyonndjik, qui occupait un espace presque aussi étendu que le grand temple de Karnak à Thèbes. Les fouilles de M. Layard ont mis à découvert dans une des plus vastes salles de ce palais, et l'on a transporté au Musée Britannique, où on les voit dans une sorte de cave humide, une précieuse série de grands bas-reliefs relatifs à la campagne de Sennachérib dans le royaume de Juda, contre Ézéchias, campagne dont le Livre des Rois et les prophéties d'Isaïe ont conservé des récits si saisissants. On y voit, entre autres scènes, le siège de la forte-resse de Lachis et le roi assis sur son trône magnifiquement orné, recevant, en avant de son camp, la capitulation de la ville, dont les chefs se prosternent devant lui. Nous avons fait graver cette scène, qui est l'illustration contemporaine d'un chapitre de la Bible.

Le palais de Ninive fut continué et achevé par le petit-fils de Sennachérib et le fils d'Assarahaddon, Assourbanipal, conquérant de Suse, de l'Égypte et de l'Arabie, vainqueur de Gygès, roi de Lydie. C'est de la partie du palais construite par lui qu'ont été tirés les petits bas-reliefs d'un travail si fin qui sont placés auprès des fenêtres dans les salles assyriennes du Louvre. Des sculptures de ce prince, conservées au Musée Britannique, représentent certains événements de la guerre d'Arabie, la défaite d'une tribu montée sur des chameaux et la surprise nocturne d'un douar, dont les guerriers sont égorgés dans leurs tentes. De vastes tableaux, analogues à ceux qui se déploient sur les pylones des temples de l'Égypte et offrant de même des centaines de personnages dans leurs compositions, nous font assister à la conquête de la Susiane. C'est un drame complet, retracé de la manière la plus saisissante. On voit d'abord



SENNACHÉRIB RECEVANT LA CAPITULATION DE LACHIS, Bas-relief du Musée Britannique.

la bataille qui décida du sort de la contrée, bataille livrée à peu de distance en avant de Suse. Les guerriers élamites, malgré leur vaillante résistance, sont taillés en pièces et précipités dans le Choaspès, dont les flots engloutissent un grand nombre d'entre eux. Dans le tableau suivant, Assourbanipal, profitant de sa victoire, marche droit vers Suse. On



D'après un bas-relief du Musée du Louvre.

distingue ensuite la ville (désignée par son nom) avec ses remparts crénelés et ses maisons aux toits plats, au milieu d'une forêt de palmiers. Le monarque assyrien a fait arrêter son char non loin des portes, et deux de ses officiers présentent au peuple le chef que dans sa volonté souveraine il impose désormais au pays, à la place de celui qui a osé le combattre. Alors, tandis que le Choaspès roule encore au pied des murailles les cadavres des derniers défenseurs de l'indépendance nationale, le

peuple de la capitale, affolé de terreur et espérant fléchir à force d'avilissement un vainqueur irrité, sort en foule, hommes, femmes et enfants, avec des harpes, des flûtes et des tambourins, et salue de ses chants et de ses danses le nouveau chef installé par les étrangers. Pendant ce temps, et à quelques pas de la scène de fête, Tioumman, le roi vaincu, expie dans les tortures, avec ses deux frères, le crime d'avoir osé défendre sa couronne et son pays; il est écorché vivant et ses frères ont les oreilles coupées, les yeux crevés, la barbe et les ongles arrachés. C'est ainsi que les rois ninivites traitaient les vaincus qui tombaient en leurs mains. Ces compositions aux figures très-nombreuses, traitées avec une extrème finesse, n'ont pas plus de perspective que les tableaux historiques égyptiens, mais on ne saurait se lasser d'y admirer la vie et le mouvement qui règnent dans tous les groupes, la vérité des types, l'heureuse naïveté des attitudes.

C'est encore de la partie du palais de Ninive construite par ce prince que provient la grande chasse au lion du Musée Britannique, chefd'œuvre de la sculpture assyrienne, sur lequel nous aurons l'occasion de revenir. Enfin, quand on rappelle le nom d'Assourbanipal, on ne saurait oublier que c'est lui qui plaça dans le palais des rois d'Assyrie la fameuse bibliothèque publique dont les débris, retrouvés par M. Layard, ont été d'un si puissant secours pour le déchiffrement de l'écriture cunéiforme. Singulière bibliothèque! qui se composait exclusivement de tablettes plates et carrées en terre cuite portant sur l'une et l'autre de leurs deux faces une page d'écriture très-fine et très-serrée, tracée sur l'argile encore fraîche. Chacune était numérotée et formait le feuillet d'un livre, dont l'ensemble était constitué par la réunion d'une série de tablettes pareilles, sans doute empilées les unes sur les autres dans une même case de la bibliothèque. On v a découvert des fragments de vocabulaires, de grammaires, de lois, de chroniques, de canons chronologiques, de traités d'histoire naturelle et d'astronomie, d'hymnes, en un mot d'écrits des natures les plus variées.

Les règnes postérieurs à Assourbanipal n'ont pas laissé de monuments importants. Ils paraissent, d'ailleurs, avoir été sans gloire; ce fut un temps de décadence. Moins d'un demi-siècle après le vainqueur de Suse, l'empire d'Assyrie prenait fin. Ninive succombait sous les coups de Cyaxare et de Nabopolassar, mais cette fois pour ne plus se relever.



Ainsi, dans les débris de l'antiquité assyrienne jusqu'à présent exhumés d'un sol qui recèle encore bien des trésors, trois époques seulement sont représentées par des restes nombreux de sculptures et des édifices considérables. Ce sont les règnes d'Assournasirpal et de son fils Salmanassar V (923-865), ceux de Sargon et de Sennachérib (621-680), enfin celui d'Assourbanipal (668-647). Ils représentent trois phases successives et bien distinctes du développement de la plastique assyrienne, phases dont on a pu dans une certaine mesure apprécier les caractères d'après les fragments que nous avons eu soin de placer sous les yeux de nos lecteurs.

Sous Assournasirpal, l'art de la sculpture se montre encore empreint des caractères incontestables de l'archaïsme, rempli de rudesse et d'une grandeur sauvage. Sous Sargon et Sennachérib, il a acquis plus de finesse dans le détail, d'habileté dans l'exécution, en gardant encore sa grande tournure; il excelle surtout alors dans les représentations colossales. Enfin, sous Assourbanipal, à la fin de la monarchie, il atteint son suprême degré d'élégance, de finesse, de vie, de perfection dans l'imitation de la nature, mais en perdant quelque chose du grandiose des œuvres plus anciennes.

Ces trois époques sont aussi marquées par trois systèmes tout à fait distincts dans la composition des bas-reliefs, qui étaient pour les Assyriens le grand moyen d'expression de l'art. Sous Assournasirpal les figures sont peu nombreuses, groupées dans des compositions simples et fort rudimentaires encore, qui deviennent très-confuses des que l'on essaye d'y introduire plus de personnages, comme dans certaines représentations de siéges, où l'on observe aussi l'absence de toute préoccupation des lois de la perspective; les mouvements des figures sont en général sobres, contenus, mais pleins de vérité et de convenance. Sous Sargon et Sennachérib les artistes deviennent plus ambitieux ; ils veulent combiner de vastes scènes aux nombreux personnages, dans lesquelles ils savent mettre plus de clarté, mais pas plus de perspective que leurs prédécesseurs. A toutes les scènes de chasse ou de guerre, ils donnent un fond de paysage grossièrement exécuté, où ils s'efforcent de déterminer la nature du lieu de la scène par des arbres et des animaux caractéristiques, mais avec les plus étranges erreurs dans les proportions réciproques des choses; on y voit, par exemple, au milieu des flots, des poissons aussi gros que les navires, et dans les bois des oiseaux qui ont la moitié de la taille des guerriers qui les traversent. Les gestes des figures sont plus accentués, plus énergiques qu'à la première époque et non moins vrais. Au temps d'Assourbanipal, le bas-relief rentre dans des données plus conformes aux conditions réelles et aux sains principes du genre. On renonce aux fonds de paysage et on n'essaye plus que par exception de représenter simultanément des scènes disposées sur plusieurs plans différents; la nature des lieux où se passent les épisodes de guerre et de chasse est seulement indiquée par quelques arbres, rendus alors avec une frappante vérité, ou par quelques édifices, sobrement esquissés; il y a donc moins d'occasions de fautes grossières de perspective. En même temps on remarque encore un grand progrès sur l'époque précédente dans la vie et le mouvement des personnages, ainsi que dans l'art de les grouper et de balancer les divers éléments de la composition.

Dans un dernier article, nous essayerons de déterminer à grands traits les caractères généraux du style assyrien en architecture et en sculpture, et de montrer l'influence profonde et décisive que cet art eut sur les premiers essais de la plastique des Grecs.

FRANÇOIS LENORMANT.

(La fin prochainement.)



SA VIE ET SES OUVRAGES

(SUITE 1.)

LXXI.



n dit que la gloire n'a jamais tort, et peut-être a-t-on raison de le dire. Combien de fois, cependant, elle nous paraît injuste et capricieuse! Tantôt précoce, tantôt tardive, rarement elle arrive à point nommé du vivant de ceux qui ont mérité ses bonnes grâces, et souvent elle ne songe à eux qu'après leur mort. C'est que la gloire n'a pas été inventée pour la joie de tel homme ou de tel autre, mais au profit de tous les hommes. Un capi-

taine, un poëte, un artiste, ne sont glorieux que lorsque le monde a besoin de leur gloire.

Ingres ne fut jamais plus vanté que dans son extrême vieillesse. On applaudissait à ses derniers ouvrages cent fois plus qu'on n'avait applaudi à ceux où il avait montré son talent dans toute sa supériorité, dans toute sa force. A la suite de l'exposition qui eut lieu à Montauban, en 1862, en son honneur, et dans laquelle figuraient quarante-deux tableaux ou dessins du maître et un excellent portrait de M. Cambon, son élève, les Montalbanais lui offrirent une couronne d'or au moyen d'une souscription à vingt-cinq centimes. A ce moment même Ingres

^{1.} Voir t. XXII, XXIII et XXIV de la Gazette des Beaux-Arts, les livraisons de juin, juillet, septembre et novembre 4867, janvier, avril juin et août 4868.

était nommé sénateur. Cette nomination le flatta d'autant plus qu'elle était inattendue. « Ma femme et moi, écrit-il à M. Cambon, nous étions bien loin de penser que je serais introduit et reçu dans ce lieu suprême, avec la plus honorable distinction! Tout cela vous prouve cependant, cher ami, qu'en allant droit son chemin, avec des convictions d'art indispensables, courage et fermeté contre tant d'adversités de cette vie, on parvient au faîte et sans avoir jamais rien demandé. Je ne vous parle pas dans ceci avec orgueil touchant ma personne; vous connaissez mes goûts, ma philosophie; mais comme exemple. »

Ingres aimait les ovations, mais seulement en pensée, et rien ne l'embarrassait plus que la nécessité de subir des acclamations publiques. De même que son génie de peintre était fort peu décoratif, de même son caractère personnel et farouche l'éloignait de toute pompe extérieure. Il aurait voulu vivre dans une de ces retraites d'où l'on entend retentir au dehors le bruit de sa renommée, tout en conservant son incognito et sa liberté, audire cubantem. S'il lui advenait de susciter sur son passage des marques d'enthousiasme, il en était tout ensemble ravi et importuné. Ces deux sentiments se font jour de la manière la plus vive dans sa correspondance avec M. Sturler, son accien élève:

« Cher et excellent ami, au dernier les bons; comme on dit, car je vous ai gardé pour la bonne bouche. Avant de vous écrire j'ai voulu me débarrasser d'une foule d'ennuis, d'écritures, de seccature de toute espèce qui me suivent à Meung, moi qui crovais en avoir fini avec, mais non. D'abord, au premier pas dans le débarcadère, une ovation de tout ce cher pays, maire, juge de paix, conseil municipal, curé, vicaire, tous en costume; la compagnie des pompiers, les sœurs de charité avec leurs jeunes filles, l'institutrice avec ses enfants.... J'ai été pris ainsi en habit de voyage. J'ai dû marcher en remerciant tout ce bon petit monde, et à deux cents pas je me suis trouvé en face d'un arc de triomphe surmonté du buste de Sa Majesté. Mais que je vous dise que M. le maire m'avait déjà honoré d'une belle allocution écrite qu'il m'a lue tout haut; enfin, en face de cet arc, un jeune vicaire, un peu musicien et battant la mesure, a fait chanter par ses enfants de chœur une cantate que vraiment mon cœur a trouvée sublime. En suite de ce, la plus belle des jeunes filles, voilée de blanc et charmante, m'a lu un compliment très-flatteur. Ce n'est pas fini : un petit garçon en a fait autant et une autre jeune fille en a gratifié, par contre, Mme Ingres.

« Ayant donc passé l'arc de triomphe, toute la population, parée en fête, et la musique des pompiers et leur compagnie, m'ont conduit chez moi en criant *Vivat*. Mais ce n'est pas fini : cette même *banda* est venue

sur le soir me faire leur musique sur notre terrasse, où je les ai complimentés et rafraîchis. Le soir, j'ai donné bal aux jeunes filles et garçons, illuminations et rafraîchissements. Le lendemain, j'ai donné 200 fr. à l'église et aux pauvres et 100 fr. pour une société d'ouvriers qui se cotisent pour leurs vieux jours. — Dîné chez moi de tous ces Messieurs, et puis les visites voulues... Enfin, j'ai été ému au dernier point, et je serais ce que je ne suis point, un grand butor (quoique je m'en fusse bien passé), de ne pas être sensiblement touché d'une pareille chose¹. »

A l'époque où il écrivait cette lettre, Ingres travaillait encore (quand il pouvait travailler) cinq et six heures par jour. Il prenait plaisir à terminer son tableau de l'Age d'or, dont il avait renouvelé et agrandi la composition. C'était une petite toile de chevalet. Les personnages y étaient plus pressés, plus nombreux que sur la muraille du château de Dampierre. Le peintre avait ajouté, comme symbole de l'âge d'or, une figure colossale de Saturne se promenant dans un de ces paysages arcadiques et majestueux, Saturnia tellus, où la vie des premiers hommes ne fut qu'une longue respiration du bonheur. L'exécution de ce morceau était précieuse, mais un peu molle, et le modelé s'était arrondi sous la main du vieillard. Trop petites, du reste, pour un si grand nombre de figures, les proportions du tableau auraient exigé de meilleurs yeux que ceux d'un octogénaire. — Ingres, cependant, l'avait peint avec verve, si j'en juge d'après ce qu'il écrit à son ami Marcotte : « Cette composition toute nouvelle augmentera mon bagage d'adieu d'artiste à ce monde, où je suis tous les jours étonné d'être encore avec des facultés d'exécution, tête et main, qui m'étonnent moi-même. »

Ce fut au mois de juillet 1864 que nous vîmes ce tableau exposé par M. Ingres dans son atelier du quai Voltaire. L'ébauche grande et mâle de Dampierre était devenue, dans la réduction corrigée de l'Age d'or, un ouvrage qui par ses dimensions et sa manière tournait au joli. Au sortir de la visite que les rédacteurs de la Gazette firent à Ingres, un de nos collaborateurs, M. Ph. Burty, écrivit dans la Chronique des arts: « A l'exemple de Poussin dans sa belle composition d'Acis et Galatée, M. Ingres a rejeté ce colosse sur un plan éloigné. Au milieu, dans une prairie qui s'étend entre deux bouquets de bois, les premiers hommes adorent les dieux en dansant autour de leurs autels. A gauche, un groupe d'êtres vertueux et candides écoutent Astrée, qui descendait parfois du ciel pour les confirmer dans la vertu. A droite, des groupes d'amants qui s'embrassent et se couronnent de fleurs, des jeunes gens

^{4.} Lettre datée de Meung, le 44 septembre 4862.

qui mangent des fruits ou boivent du lait, personnifient doucement les appétits sensuels. Rien de chaste comme toutes ces nudités, de naïf comme ces gestes, d'enfantin comme ces attitudes. C'est bien la jeunesse du monde. Aucune passion violente n'a sillonné les visages, aucun travail n'a fatigué les muscles. Les zéphyrs qui voltigent ne caressent que des formes jeunes, fraîches et pures. »

Dans la même exposition, à côté de l'Age d'or, figurait le Bain des femmes turques; le peintre nous dit qu'il en avait puisé l'idée dans les mémoires de lady Montague. Il avait vu là une occasion de réunir et d'arranger toutes les études de femmes nues qu'il avait peintes dans sa vie ou dessinées. Si j'ai bonne mémoire, l'odalisque assise, vue de dos et coiffée d'un turban, celle qu'il avait peinte en grand dans sa jeunesse, occupe ici le milieu de la toile et joue de la mandoline; à droite, on remarque un groupe de quatre femmes, aux carnations abondantes, mais fermes, aux bras charnus, aux regards longs et lascifs, et, parmi elles, une Roxelane, au profil piquant et spirituel; dans le fond, un pêle-mêle de houris paresseuses, en qui la volupté sommeille et dont les beautés. un peu confondues à l'œil par l'uniformité du ton, forment une masse de nudités que relève cependant une figure de négresse, et auxquelles il ne manque, pour être provocantes et musulmanes, que le prestige et le charme de la couleur. Sur cet ensemble se détache une Géorgienne blonde qui, tandis qu'auprès d'elle une de ses compagnes se laisse glisser dans l'eau du bassin en frissonnant, commence les mouvements d'une danse langoureuse de plaisir. Cà et là, quelques lignes trop osées, quelques acidités de couleur locale dans les bouts de draperies ou de mouchoirs, quelques accents d'exagération révèlent un maître que possède toujours le désir de dépasser plutôt l'expression de la nature que de rester froidement en deçà.

Le Bain des femmes turques était destiné au prince Napoléon, mais soit qu'il eût changé d'avis, soit qu'on lui eût conseillé de ne pas exposer dans ses salons ces groupes de femmes nues qui pouvaient effaroucher la pudeur d'une jeune mère pieuse et discrète, le prince supplia M. Ingres de reprendre son tableau et de lui donner en échange le portrait du peintre par lui-mème, ce magnifique portrait qui le représente décolleté, un crayon à la main, hautain et boudeur, tout plein encore de la gourme du génie, l'œil ardent et dur, les cheveux d'un noir féroce ¹.

^{4.} Ce portrait appartient aujourd'hui à M. F. Reiset, conservateur des tableaux du Louvre, qui possède tant d'autres belles choses d'Ingres; la Vénus Anadyomène, le célèbre portrait de M^{mo} Devauçay et une aquarelle sans prix du Virgile lisant l'Énéide.

LXXII.

Sur ces entrefaites avait éclaté une révolution dans le monde des arts, je veux parler du décret du 13 novembre 1863, décret qui enlevait à l'Académie des Beaux-Arts le jugement des concours pour les prix de Rome, supprimait le prix de paysage historique, fixait à vingt-cinq ans la limite d'âge pour le concours au grand prix, augmentait l'indemnité des pensionnaires de Rome, mais en réduisant à quatre ans leur droit à la pension, attribuait au ministre la nomination des professeurs, instituait un directeur à l'École des Beaux-Arts à la place de l'ancien conseil d'administration, élu par les professeurs, créait des ateliers de peinture, d'architecture, de sculpture, de gravure en médailles et en taille-douce, donnait à toute personne reconnue compétente la faculté de professer à l'École un cours temporaire sur l'esthétique ou sur toute autre branche de l'enseignement, constituait enfin un conseil supérieur, chargé, entre autres attributions, de rédiger le programme des concours au prix de Rome et de dresser la liste d'artistes notables dans laquelle serait tiré au sort le jury spécial qui devrait décerner le prix dans chacune des sections du concours.

Ce décret causa naturellement une émotion profonde. La quatrième classe de l'Institut protesta tout entière énergiquement contre l'abolition de ses priviléges et se plaignit avec amertume qu'on ne l'eût pas consultée, ne fût-ce que par déférence, avant d'en venir à ces brusques réformes auxquelles elle aurait pu consentir, après les avoir au moins discutées. Ingres écrivit à la hâte, ab irato, une réponse au rapport du surintendant, qui avait motivé le décret. L'Académie adressa un mémoire à l'Empereur, répondit à la réponse de son ministre, se pourvut devant le conseil d'État où elle fut défendue par M. de La Chère, répliqua vivement à la plaidoirie de M. Charles Robert, commissaire du gouvernement 1, et ne se laissa pas condamner sans coup férir.

Aujourd'hui que ces tempêtes sont apaisées, il nous sera plus facile de porter un jugement impartial sur ces réformes, tant applaudies d'une part, tant blâmées de l'autre.

Le décret du 13 novembre 1863 est à la fois moins libéral que l'ordonnance de 1819 et plus démocratique.

4. Cette plaidoirie fut insérée au *Moniteur* du 18 juillet 1864. La requête de l'Académie fut rejetée, sur le rapport du conseil d'État, par décret du mois d'août suivant.

Il est plus démocratique en ce sens qu'il ouvre avec la générosité la plus large un enseignement gratuit et complet à tous les Français (et même par exception aux étrangers) que tenterait la carrière des arts. Il est plus démocratique en ce sens qu'il admet à concourir pour le prix de Rome tout artiste àgé de quinze à vingt-cinq ans, qu'il soit ou non élève de l'École, pourvu qu'il soit Français.

Il est moins libéral en ce qu'il enlève à un corps savant, qui se recrute lui-même par l'élection, le droit d'élire des professeurs dont il connaît mieux que personne les aptitudes et le mérite. Il est moins libéral en ce qu'il substitue le bon plaisir d'un ministre, toujours plus ou moins suspect d'incompétence, à l'élection d'un corps dont la raison d'être est justement dans la supériorité de ses membres et dans ses lumières collectives.

Il est moins libéral en ce sens qu'il rend impossible toute concurrence à l'École des Beaux-Arts. Comment, en effet, un maître, même célèbre, pourrait-il lutter avec avantage contre une école gratuite où abondent les moyens d'instruction en tous genres, alors qu'en le supposant aussi désintéressé que possible, il devra exiger de ses élèves une rémunération assez forte pour la location d'une salle, l'achat et l'entretien d'un matériel, le payement des modèles, et autres frais? Et si aucun enseignement ne peut rivaliser avec celui de l'École, qu'en résulterat-il? Peut-ètre à la longue l'esprit de routine; car il n'est pas douteux que des écoles diverses se redressent mutuellement, se servent de stimulant l'une à l'autre, et, par la contradiction, se corrigent. Une école unique, sans concurrence, sans contre-poids, est de nature à se figer peu à peu, et, poussant à leurs dernières conséquences les meilleurs principes, elle peut tomber dans l'ornière de ses habitudes et y rester.

Les auteurs du décret semblent l'avoir senti puisqu'ils ont autorisé l'ouverture temporaire de certains cours reconnus utiles par le ministre et faits par des personnes étrangères à l'École; mais cela mème n'est pas sans danger puisque l'on s'expose ainsi à jeter du trouble dans l'esprit des jeunes gens en suscitant dans la même école une doctrine qui peut être une dissidence. Ce n'est pas directement sur les élèves que la concurrence extérieure doit agir, c'est tout d'abord sur les professeurs qu'elle doit tenir en haleine et piquer d'émulation.

En somme, cependant, le décret du 13 novembre contenait des réformes très-utiles, et, dans le rapport qui l'avait précédé, il y avait des vérités incontestables; celle-ci, par exemple : Que les anciens juges des concours au prix de Rome, habitués à se faire des concessions réciproques, avaient dû bien souvent solliciter et obtenir quelque partialité pour des

30

élèves devenus intéressants par leurs efforts et par leur âge voisin de la limite fatale. Nul doute qu'un jury tiré au sort, la veille du jugement, ne soit préférable à un tribunal constamment formé des mêmes juges.

Voilà ce qu'il aurait fallu reconnaître. Malheureusement toute discussion était inutile après la défaite. Ingres se borna dans sa réponse à contredire le rapport. Sa courte brochure n'est pas autre chose qu'une protestation. Raisonnant à la manière des femmes, il affirme ce qu'il s'agit de prouver, et il tonne contre le romantisme, sans se douter qu'il a été lui-même un romantique par des côtés saillants, et qu'il a payé son tribut au moyen âge.

Toutefois, quelques-unes de ses réponses portent coup:

a Le rapport, dit-il, parle des qualités exceptionnelles et des défauts incontestables qui ont assuré l'immortalité des maîtres tels que Rubens, et croit découvrir que ses professeurs auraient annulé son admirable couleur, s'ils se fussent attachés à blâmer l'incorrection de son style et la vulgarité de ses types, et il ajoute que Rubens n'aurait été ni coloriste ni dessinateur alors.

« Il est vrai, des qualités exceptionnelles ont assuré à Rubens une célébrité justement méritée. C'est un grand peintre, un grand génie, un grand dessinateur de mouvement, puissant par ses grandes compositions, sa grande facilité d'exécution et son irrésistible don de la couleur, qu'on semble ne vouloir accorder qu'à ce maître, comme si les écoles vénitienne, romaine et florentine n'avaient pas été admirables dans cette belle partie de la peinture. Mais revenons à Rubens. Je dirai que si ses premiers maîtres s'étaient effectivement attachés à châtier l'incorrection de son dessin et la vulgarité de ses types, ils seraient sans doute parvenus à rendre ce grand artiste plus complet par la forme, sans détruire ses qualités éminentes. »

La réponse n'est pas complétement juste en ce qui touche les écoles romaine et florentine, qui ne sont pas aussi admirables de couleur, à beaucoup près, que les Vénitiens et Rubens; mais elle repousse une erreur fort à la mode aujourd'hui, laquelle consiste à prétendre que tout homme qui a du génie est par cela même incorrigible; que si Rubens avait choisi des types moins vulgaires, il aurait cessé d'être coloriste, comme si Rubens n'avait pas été aussi brillant, aussi frais de ton, aussi harmonieux, lorsqu'il a eu à peindre par hasard le portrait d'une belle

^{1.} Réponse au Rapport sur l'École impériale des beaux-arts, adressé au maréchal Vaillant, ministre de la Maison de l'Empereur et des Beaux-Arts, par Ingres, sénateur, membre de l'Institut. Paris, Didier, 1863.

Janette Jer Beaux Ants.





personne ou la figure nue d'un beau modèle. Est-ce que les grossièretés de la *Kermesse* sont mieux peintes que la *Vierge aux anges* ou la *Fuite de Loth?* Est-ce que Rubens est plus coloriste dans le premier de ces tableaux que dans les autres? Pourquoi donc la vulgarité des types et l'incorrection du dessin seraient-elles des conditions indispensables d'une belle couleur? Titien a-t-il donc si mal dessiné? Véronèse est-il donc si vulgaire?

- « Le rapport, continue Ingres, trouve que la résidence des pensionnaires à Rome est trop prolongée, et que le lieu de séjour des jeunes artistes, doit varier selon le caractère de leurs talents.
- « Je combats cette opinion : Rome réunit tous les caractères possibles et représente l'art dans tout son apogée ; son beau ciel, la beauté de ses sites, son beau climat même, enfin tout y est riche de poésie! Je voudrais donc que les pensionnaires y fussent comme attachés. D'ailleurs, dans le cours de leur séjour, ils font, avec l'agrément du directeur, des voyages de quelques mois en Toscane, à Venise et autres lieux; mais leurs œuvres obligatoires sont à Rome.
- « Et puis, tous les musées de l'Europe ne sont-ils pas représentés à Rome par les nombreuses galeries des princes romains? Et les seules peintures du Vatican par Raphaël et Michel-Ange ne sont-elles pas le sublime apogée de l'art? Tout ce que cette ville éternelle renferme de richesses et de monuments d'architecture en fait comme le vestibule de la Grèce, pour ainsi dire, qui s'y trouve représentée. Les pensionnaires n'ont donc pas trop de cinq années à Rome. »

Mais il est dans le rapport de M. le surintendant un passage qui méritait ou une adhésion loyale ou une réfutation sérieuse. Ingres ne l'a pas sérieusement réfuté. « N'est-il pas extraordinaire, dit le rapport, que « dans une école où les peintres sont en majorité, il n'y ait point de « professeur de peinture? Ne serait-il pas nécessaire que les élèves ap- « prissent de quels procédés se sont servis les grands maîtres qu'on « leur propose pour modèle? Il y a là une regrettable lacune à « combler. »

Ingres répond : « L'École des beaux-arts, il est vrai, n'a pas d'école de peinture proprement dite, elle n'enseigne que le dessin; mais le dessin est tout; c'est l'art tout entier. Les procédés matériels de la peinture sont très-faciles et peuvent être appris en huit jours; par l'étude du dessin, par les lignes, on apprend la proportion, le caractère, la connaissance de toutes les natures humaines, de tous les âges, leurs types, leurs formes et le modelé qui achève la beauté.

« Les grands maîtres nous ont laissé, par des dessins innombrables

de compositions et d'études d'après nature, des exemples que nous devons suivre, car-il ne se voit pas une seule étude peinte d'après nature, de leur main; c'est d'après ces études dessinées qu'ils peignaient leurs admirables œuvres. Je citerai à cette occasion ce que disait le Poussin: « Cette application singulière à étudier le coloris n'est qu'un obstacle « qui empêche de parvenir au véritable but de la peinture, et celui qui « s'attache au principal acquiert par la pratique une assez belle manière « de peindre. »

Cette réponse n'en est pas une. Dire que le dessin est tout, c'est dire une énormité; c'est renverser la définition même de la peinture pour y substituer celle qui conviendrait tout au plus à la sculpture; c'est nier la puissance de la couleur, réconnue admirable par Ingres, dans le paragraphe relatif à Rubens; c'est rayer d'un trait de plume le clair-obscur, considéré comme l'art d'éclairer l'ensemble du tableau et de modeler cet ensemble; c'est supprimer les convenances de la touche qui, pour être secondaire dans le grand art, n'en est pas moins un moyen d'expression recommandé par Poussin lui-même comme devant être conforme au mode, sévère ou gracieux, passionné ou grave, que l'artiste a choisi pour l'unité de son sujet.

D'ailleurs, s'il est inutile d'enseigner autre chose que le dessin dans une école de peinture, pourquoi les membres de l'Institut, lorsqu'ils ouvraient une école, pourquoi le baron Gros, Regnault, Drolling, Paul Delaroche, apprenaient-ils la peinture à leurs élèves? La contradiction était palpable.

LXXIII.

Au surplus, rien de ce que disait Ingres, rien de ce qu'il écrivait ne doit être pris au pied de la lettre, l'exagération étant le trait distinctif de son caractère et de son esprit. Lorsqu'il s'écriait : « J'écrirai sur ma porte : École de dessin et je ferai des peintres », ce cri n'était pas celui de la froide raison, mais celui d'une âme émue, convaincue et irritée. L'exagération, oui, c'est à la fois le côté fort et le côté faible de ce grand artiste. Chez lui, la grâce est souvent ressentie jusqu'à la manière, et la force prononcée jusqu'à l'enflure. Par là il imprime à ses œuvres un cachet particulier d'énergie, de volonté et de fierté. Par là il s'impose à l'attention et il mord sur la mémoire.

Il y a quelques jours, nous étions à Londres et nous regardions, pour la vingtième fois, au British Museum, les marbres de Phidias, ceux qu'il

a touchés de sa main, qu'il a échaussés de son haleine. La salle était silencieuse et déserte. Seul en présence de ces œuvres vénérables, nous les admirions avec le même calme, la même sérénité dont ils portent l'empreinte. Aucun effort n'y est sensible, aucune amplification de la forme n'y est apparente. Rien d'exagéré, rien de pénible. On croit être d'abord en présence de la vérité même, de la simple nature... Mais, après quelques moments de contemplation, cette vérité grandit, cette nature s'élève, se purisie, se divinise; l'art se manifeste, la perfection se déclare, vous respirez l'essence du vrai, qui est le beau, et vous entrez dans une admiration qui va toujours croissant, qui sera désormais sans réticence et sans retour.

En sortant du Bristish Museum, nous pensions au peintre qui nous occupe aujourd'hui et nous vîmes plus clairement les exagérations de sa manière, les hyperboles de son style et combien il était loin encore de cette beauté tranquille, une, harmonieuse, sans excès, sans surprise, qui ne saisit point au premier aspect, parce qu'elle est la fusion merveilleuse de qualités qui paraissent inconciliables, la majesté et la douceur, l'élégance et la force, la sévérité et la grâce. Mais, en y réfléchissant, il nous parut que la beauté parfaite avait été l'apanage de l'antiquité et ne pouvait plus se retrouver dans l'art moderne. Plus collectif que le nôtre, l'art antique a pu exprimer le général des idées et le générique des formes, et rester impersonnel : l'art moderne, n'ayant plus cette ressource de chercher une perfection déjà trouvée, a dû devenir, en essentiments intimes du cœur; il a dû se passionner suivant le tempérament de l'artiste, prendre un caractère personnel, porter la signature d'un nom propre.

Cette transformation de l'art s'est opérée sous l'empire du mouvement philosophique qui, dégageant peu à peu la personnalité humaine, a amené de nos jours le triomphe de l'individualisme. Michel-Ange a été dans les temps modernes la grande figure qui représente ce mouvement. Il a été, par excellence, le génie de l'art personnel. Aussi, quels accents que les siens! et comme il est impossible à confondre avec aucun autre!... Et celui même de tous les modernes qui a le plus ressemblé à Phidias, Raphaël, qui fut si mesuré, si tempéré, si lumineusement éclectique, Raphaël a conservé, lui aussi, une physionomie très-reconnaissable. Il ne faut donc pas s'étonner que les artistes supérieurs soient de nos jours des personnalités fortement détachées du fond commun. Voilà ce qui explique et légitime en quelque sorte ce qu'il y a d'exagéré et de tendu dans le style d'Ingres. Son dessin était comme son langage, plein d'énergie. Sa peinture était comme son âme, passionnée.

LXXIV.

Les derniers temps de sa vie, Ingres les passa tranquillement et doucement, autant du moins que pouvait le permettre son irritable nature, honoré d'un respect que son âge changeait en vénération et comme enveloppé de sa gloire. Sa dernière lettre à M^{me} Moutet-Gilibert mérite d'être rapportée ¹:

Quelques jours après, il écrivait à M. Marcotte:

« Je vous remercie de vous être associé de si bon cœur à la dernière et bien touchante ovation que je reçois dans ce monde et qui m'est doublement chère, venant de mes chers compatriotes et d'une manière si touchante qu'elle m'a ému jusqu'au cœur. J'en suis aussi heureux que fier! Cette couronne d'or, l'eût-on faite pour l'empereur, on n'eût pu la faire plus belle; mais ce qui m'a touché bien davantage, c'est la vue de ces deux mille signatures de toutes les classes de la société.

« Voilà comme dans cette vie il y a de bons et de mauvais jours; mais ceux-ci sont bien plus nombreux. Ce que j'ai souffert, et au moment si voisin de l'inexistence, me décourage et me révolte, car il y a deux hommes en moi (et en vous tout de même), l'un encore vif, d'une sensibilité intelligente et jeune, qui augmente plutôt qu'elle ne décroît, devient irascible, insupportable, et dit à ce pauvre corps délabré, infirme et souffrant: Imbécile! va donc! pourquoi es-tu vieux? Enfin, si ma religion et les soins tendres de mon excellente Delphine n'adoucissaient mes souffrances, je serais bien malheureux, malgré toutes mes auréoles et une position si enviable et si glorieuse.

« J'ai apporté avec moi le vrai bien de la vie, le travail, une assez grande Vierge à terminer sans me fatiguer trop et en m'amusant à passer doucement le temps et à profiter de ce que nous avons encore toute la flamme de trente ans, pour l'employer, si Dieu me fait cette grâce, à augmenter le faible contingent de mes œuvres jusqu'au grand départ . »

Le digne homme à qui cette lettre était adressée mourut l'année suivante, à l'âge de quatre-vingt-six ou quatre-vingt-sept ans. Il était, avec M. Gatteaux, le plus ancien ami d'Ingres, son meilleur ami. De ceux qu'il avait connus dans sa jeunesse, le peintre n'avait plus presque

^{1.} Cette lettre n'étant pas en ce moment sous notre main, nous ne pouvons la transcrire ici, mais nous l'imprimerons dans le volume que nous allons publier sur *Ingres*, sa vie et ses ouvrages, et qui sera enrichi de quelques documents inédits.

^{2.} Lettre du 44 juillet 4863.

personne auprès de lui. Ses amis de maintenant étaient les fils ou les petits-fils de ses amis d'autrefois. Ses anciens élèves étaient devenus ses collègues à l'Institut et il avait eu la douleur d'enterrer Hippolyte Flandrin. Il était donc seul de sa génération, et, bien qu'il fût très-entouré, il vivait dans l'isolement de ses souvenirs.

LXXV.

Pour le 1er janvier 1867, il avait fait un portrait de sa filleule, M'" Hippolyte Flandrin. Dans la semaine qui suivit le jour de l'an, il acheva d'ébaucher une variante de la Stratonice, refit un Ossian et retoucha quelques anciens dessins avec délicatesse et fermeté. Une chose le préoccupait, c'était d'entendre chez lui, une fois encore avant de mourir, et de faire entendre à ses amis, les grands maîtres d'un art qui lui était plus cher que la peinture, et dans lequel il aimait par-dessus tout la musique de chambre, celle qui convient aux âmes profondes. Il en parla avec chaleur à M. Lehmann et à l'artiste par excellence des quatuors, M. Sauzay, le parfait violoniste, sur lequel Ingres avait reporté l'affection qu'il avait eue pour Baillot. La soirée fut réglée d'avance comme une fète. Trop vieux pour tenir l'archet, Ingres ne pouvait plus faire de musique; mais l'entendre était sa plus vive jouissance. Jamais, depuis sa jeunesse, il n'avait joué en public ni même dans un salon; mais il lui était arrivé parfois d'exécuter des morceaux de prédilection avec ses amis les plus proches, en compagnie très-intime. Il disait fort bien un certain quatuor de Haydn en fu mineur; mais il n'était guère propre qu'à la partie de premier violon, parce que le premier violon, par l'attaque et le mouvement, conduit la marche de la symphonie, et qu'il savait, lui Ingres, donner une impulsion plutôt que la suivre. Du reste, il entrait plus avant que personne dans l'esprit du compositeur; il comprenait à merveille le caractère et la couleur de ses sentiments. Quant à son exécution, elle était émue et contenue, son archet étant, comme son pinceau, sévère et sobre, mais énergique, expressif, résolu.

La soirée fut indiquée pour le mardi 8 janvier. Le peintre, voulant honorer les hôtes de sa pensée, Haydn, Beethoven et Mozart, avait ordonné, lui ordinairement si simple, un dîner splendide. Il s'y montra plus aimable, plus gai que jamais. Toutefois, pendant le dîner, un nuage de tristesse passa sur son front, et, comme averti par un vague pressentiment, il dit : « Je suis heureux, je suis heureux... dans les dernières heures de ma vie... » Mais il reprit aussitôt sa belle humeur. L'œil bril-

lant, le sourire aux lèvres, il recut avec une sorte d'exaltation ses invités, qui tous étaient dignes d'aimer et de sentir la grande musique, entre autres Mme Jules Lacroix, quelque peu parente d'Ingres par son mari; M^{me} de Mniszech, fille de M^{me} de Balzac, musicienne consommée; M^{me} de Blocqueville; Mine Beulé, la famille Hittorff, la famille Magimel, M. Sturler et la fille de Baillot, Mme Sauzay. Le quatuor en ré mineur de Mozart, le scherzo du premier des quatuors dédiés à Baillot par Cherubini, le quatuor en sol (nº 41) de Haydn, furent exécutés à ravir, d'une manière unique, exceptionnelle, par MM. Sauzay père et fils, M. Franchomme et M. Masse. Sous l'empire d'une sorte d'intuition mystérieuse, ces artistes excellents se surpassèrent; ils eurent la conscience que jamais ils n'étaient arrivés à une interprétation aussi bien sentie, aussi pure, autant à l'unisson de leurs cœurs. Ingres, rayonnant, s'était fait comme chef d'orchestre, et à chaque fois nos quatre virtuoses prenaient plaisir à lui demander le signal. Entre deux morceaux, il prit à part M. Sauzay et lui dit : « J'ai un désir bien vif : c'est d'entendre le concerto de Viotti en la mineur que j'ai exécuté à quinze ans au grand théâtre de Toulouse... Promettezmoi ce bonheur.»

La soirée se termina par la sérénade de Beethoven, qui jeta le peintre dans l'enthousiasme. Ce fut le dernier éclair d'une vie qui allait s'éteindre et qui était cependant pleine de flamme. On le préparait au dernier sommeil par une musique sublime.

Dans la nuit qui suivit cette soirée, dit M. Olivier Merson ¹, un tison enflammé roula de la cheminée de la chambre où couchait le maître sur le parquet. M. Ingres pouvait sonner un domestique pour qu'il relevât le feu et aérât l'appartement. Il ne le fit pas, et lui-même, à demi nu, ouvrit une fenêtre et rajusta le foyer. Ces soins prirent peu de temps, il est vrai; cependant M. Ingres fut saisi d'un refroidissement dont on ne put vaincre les conséquences: une toux violente se manifesta, et, le mal empirant avec promptitude, huit jours étaient à peine écoulés que l'école française prenait le deuil du plus grand de ses peintres modernes.

LXXVI.

Ingres était mort le lundi 14 janvier 1867.

Ses obsèques eurent lieu le 17, par une journée sinistre et glacée. Quoique la terre fût couverte de neige, une foule immense suivit le

^{1.} Ingres, sa vie et ses œuvres. In-18. Paris, Hetzel, 1867.

convoi, du quai Voltaire nº 41 à l'église Saint-Thomas-d'Aquin (où fut exécutée une belle composition d'Elwart, le *Pic Jesu*) et de là, par la place Vendôme et les boulevards, jusqu'au Père-Lachaise. Dans les personnages qui tenaient les cordons du poèle, le Sénat était représenté par l'amiral Bouët-Vuillaumet: l'Institut, par M. Gatteaux et par M. Lehmann, vice-président de l'Académie des beaux-arts, — à qui M. Lefuel, président, avait cédé sa place, pour que l'école d'Ingres fût dignement personnifiée dans la cérémonie, — et la ville de Montauban par son maire, M. Prax-Paris, qui venait revendiquer, au nom de ses compatriotes, le douloureux privilége de regrets plus profonds et plus intimes. C'était un devoir pour la cité de Montauban que d'être présente, dans la personne de son premier magistrat, aux funérailles de l'artiste qui avait jeté tant de lustre sur sa ville natale et qui lui avait légué un musée, auquel est attaché le nom du donateur.

La fondation du Musée Ingres datait de 1851. A cette époque, le peintre avait fait un premier envoi d'objets d'art, en promettant le don testamentaire de toute sa collection. Fidèle à sa parole, Ingres a légué à Montauban non-seulement sa collection entière dans laquelle se trouve un marbre antique du plus grand prix, mais plusieurs ouvrages importants de sa main, tels que le Jésus au milieu des docteurs, et les trois mille dessins, études peintes, dont nous avons parlé au commencement de ce livre, parmi lesquels sont des croquis qu'il avait crayonnés en voyage, et accompagnés de notes manuscrites fort curieuses. Lors de sa première donation, il avait écrit au maire de Montauban : « Il m'est doux de penser qu'après moi j'aurai comme un dernier pied-à-terre dans ma belle patrie, comme si je pouvais un jour revenir en esprit au milieu de ces chers objets d'art, tous rangés la comme ils étaient chez moi et semblant toujours m'attendre; enfin je suis heureux de penser que je serai toujours à Montauban, et que là, où, par circonstance, je n'ai pu vivre, je revivrai éternellement dans le généreux et touchant souvenir de mes compatriotes. »

Ici se place l'extrait suivant du testament d'Ingres : « Je donne aussi à la ville de Montauban les tragédies grecques d'Eschyle, de Sophocle et d'Euripide, Pindare, les partitions de Gluck en sept volumes, mon violon ainsi que les livres de musique instrumentale, contenant les quatuors et quintetti de Haydn, Mozart et Beethoven, la partition de Don Juan, la Stratonice, de Méhul, mon bureau et mon fauteuil.

« Je désire que l'on place au-dessus de mon bureau : le portrait peint de Raphël jeune, sus-indiqué; celui de mon père, peint, celui de ma mère, dessiné, en groupant deux ou trois dessins de mon père, deux de ses miniatures, les portraits de Haydn, Mozart, Gluck, Beethoven et Grétry, et ceux de mes autres parents et amis. On placera sur mon bureau l'*Iliade* et l'*Odyssée*, d'Homère, en petits volumes, traduction de Bitaubé. »

Le venin qui est au fond de la nature humaine nous fait marchander aux vivants la gloire que nous rendons facilement aux morts. L'exposition posthume des œuvres d'Ingres, organisée par sa famille et ses amis dans le palais des Beaux-Arts, mis à leur disposition par M. le surintendant, eut un succès qui dépassa nos espérances. Quarante mille personnes vinrent voir les cent peintures et les cinq cents dessins environ que renfermaient la salle de Melpomène et la galerie du premier étage, donnant sur le quai Malaquais. Si l'on considère que ces quarante mille visiteurs étaient tous amenés par une sincère curiosité du beau, et qu'au moment où ils venaient vérifier les titres du maître à sa renommée une exposition universelle, immense, s'ouvrait au Champ de Mars, on comprendra que ce dénombrement vaut celui d'une armée. « Est-il besoin de rappeler, dit M. Beulé dans son Éloge, la surprise, l'enthousiasme, les jouissances de deux générations entières auxquelles étaient inconnus les portraits et les dessins faits par Ingres en Italie, pendant son premier séjour? Ses amis même ont avoué qu'ils n'avaient pas été justes pour cette partie de sa carrière, qu'ils l'avaient trop peu louée, et que l'éclat de sa maturité avait fait oublier l'éclat de sa jeunesse. »

LXXVII.

Nous avons entendu des artistes éminents, qui d'ailleurs admiraient Ingres, déplorer l'influence qu'il a eue sur notre école par un enseignement absolu et par des boutades que l'on prenait pour des oracles et qui avaient sur des disciples aveuglés l'autorité malheureuse d'une leçon. Une telle remarque était faite pour nous donner à penser. Ce n'est donc pas sans en avoir tenu compte et sans y avoir beaucoup réfléchi que nous portons ici un jugement sur Ingres et sur le rôle qu'il a joué comme chef d'école.

Et d'abord, pour apprécier de quelle importance a été son passage à travers les romantiques et les classiques, qu'il a trouvés aux prises et qu'il a fini par dominer, il faut se demander ce que serait devenue la peinture en France, s'il n'eût point existé.

Abandonnée à elle-même, l'École française aurait perdu peu à peu la notion du nu et de la draperie, le sens des fortes études, le respect

des formes typiques, c'est-à-dire ce qui constitue la grandeur de l'art statuaire. Il y a sans doute du danger à ce que les peintres se modèlent sur la sculpture et conçoivent leur art comme une dépendance du bas-relief, parce qu'ils négligent alors le coloris, l'effet, le sentiment de la perspective aérienne, enfin ce trésor de beautés imprévues que présentent les heureux accidents de la lumière et de la vie. Mais il faut convenir aussi que le voisinage des sculpteurs profite aux peintres; il leur conseille la dignité; il leur inspire le goût de s'élever et de choisir. Tandis que la peinture plus puissante veut exprimer ce qui est vivant, la sculpture, plus calme et plus haute, songe à exprimer l'immortel.

La réaction échevelée des romantiques contre les tendances trop sculpturales de David amena, comme toutes les réactions, d'autres excès. Arrivé au milieu de la lutte, Ingres comprit à merveille comment et en quoi l'école de David s'était égarée et ce qu'il y avait de juste, au fond, dans la réclamation du romantisme. Il reconnut que la généralisation des formes, le type des statues, le nez grec, les draperies de marbre, avaient jeté de la froideur et du convenu dans la peinture de ses anciens condisciples. Frappé de ce qu'il y avait de naturel, d'intéressant et de profondément naîf dans les artistes italiens du xve siècle, il sentit qu'il fallait tremper et constamment retremper le style dans la nature, qui seule produit la variété sans fin des physionomies, corriger le beau officiel par la saveur des accents particuliers, et au besoin de la laideur expressive, repasser enfin par la vérité individuelle pour remonter à la vérité typique. En cela il était plus peintre que David; il réformait la réforme de son maître.

Ingres fut donc le premier qui entrevit la vérité vraie, à savoir que l'idéal (je parle de l'art) est la quintessence du réel ; que le style doit être puisé, non pas dans l'érudition, mais dans la vie; qu'il peut être dégagé des plus vulgaires modèles, qu'il doit être *humain* à la manière des dieux antiques et des héros grecs, lesquels, accessibles aux émotions de l'humanité, gémissent, comme Philoctète à Lemnos, ou crient de douleur, comme Mars lorsqu'il est blessé, ou pleurent comme Vénus lorsqu'elle est égratignée par un fer de lance.

En ramenant l'école à l'étude de la nature, Ingres l'a désinfectée de deux poisons qui s'appellent dans les ateliers le *chic* et le *poncif*. Le premier de ces deux mots signifie le travers qui consiste à peindre de mémoire, de pratique, sans consulter la nature. Le second signifie l'habitude de répéter des formes apprises par cœur, des draperies connues et convenues, de sorte qu'on peut dire que le *chic* est le poncif des romantiques, comme le *poncif* est le chic des classiques. Ces deux pestes de

l'art, Ingres en a délivré la peinture en France, et c'est là un service immense qu'il a rendu. Pendant qu'il donnait satisfaction au romantisme en reconnaissant ce qu'il y avait de légitime dans cette réaction, il apercut, avec la même perspicacité, que le romantisme était un retour à la décadence. En effet, depuis qu'il avait éclaté, on n'aimait plus que les maîtres, essentiellement imitateurs, appelés en Italie naturalisti. On vantait Caravage, Ribera, Guerchin, Zurbaran, Manfredi, Solimène. On ne parlait que de peinture solide, de peindre dans la pâte, en pleine pâte, et c'est même de là que date cette confusion étrange de l'empâtement avec la peinture, comme si l'on était d'autant plus peintre que l'on met plus de pâte sur sa toile. On oubliait les sublimités de la fresque et les hommes qui avaient parlé la grande langue du dessin, la langue universelle. Il semblait que l'art eût commencé au xviie siècle, car, pour les novateurs, le premier de tous les maîtres, après Véronèse, était Rubens, et Rubens n'avait qu'un égal, qui était Rembrandt. Mais ce qu'ils admiraient dans Rembrandt, ce n'était pas précisément son génie, ses inventions de poëte et la finesse d'un dessin souverainement expressif; c'était plutôt la liberté, la brusquerie de ses allures, les prétendus secrets de ses eaux-fortes, l'épaisseur de ses rehauts fameux, contrastant avec la transparence de ses frottis, et toute l'alchimie de ses pratiques mystérieuses.

En présence de ces déviations de l'École, Ingres réagit à son tour, et comme il était convaincu et violent, il réagit avec conviction et violence. Il aimait la nature, mais non pas le naturalisme. Il voulait bien que l'on ôtât son chapeau devant Rubens, mais il fallait passer outre et s'en aller voir Pérugin, Raphaël, Léonard de Vinci, Fra Bartolommeo, André del Sarte. Il avait chez lui, tout comme un autre, des eaux-fortes de Rembrandt; mais il n'y puisait que des pensées. Les belles variétés de la couleur lui paraissaient inférieures à l'éloquence des formes. L'affectation de chercher l'effet lui semblait un moyen de faire tomber la peinture dans le théâtral. Aux décorateurs de Venise, il préférait les dessinateurs de Florence; à Delacroix, il préférait Ingres.

Ainsi le peintre du Vœu de Louis XIII et du Saint Symphorien tenait le milieu entre l'idéalisme glacé des faux classiques et le réalisme brutal des faux novateurs. Il est juste de dire, cependant, que comme professeur il faisait pencher la balance d'un côté, sans doute parce qu'il pensait que, pour obtenir moins, il faut demander plus. En enseignant que « le dessin est tout, que l'ombre n'est pas le dessin, que tout peut s'exprimer par le trait, même la fumée », il poussait à la peinture sans relief, sans plans. A force de prêcher l'austérité du ton et d'accoutumer ses élèves à se défier des coloristes, il voilait de gris toute son école, il

cendrait la palette de Flandrin, cette palette qui lui a si bien servi, du reste, à exprimer les mélancolies chrétiennes. Il tendait à jeter la peinture dans un excès contraire à celui qu'il voulait fuir, c'est-à-dire dans la sécheresse des contours découpés, dans le mépris des moyens purement pittoresques.

Voilà, certainement, le mauvais côté de l'influence exercée par Ingres. Mais, en revanche, c'est lui qui nous a appris, par ses ouvrages plus encore que par ses paroles, qu'on idéalise la nature en la purifiant de tous les détails sans importance, pour n'en prendre que les traits significatifs, essentiels:

Que, afin de ne pas refroidir les formes en les généralisant, il faut racheter la simplification des grands morceaux par quelques accents individuels, pris sur le fait de la vie;

Que le dessin qui parle à la pensée est au-dessus de la couleur qui plaît aux yeux;

Que les figures nues sont supérieures aux figures habillées; que la draperie est supérieure au costume;

Que la peinture des passions humaines, en ce qu'elles ont d'éternel, est supérieure à la description ethnographique des mœurs variables ;

En un mot, qu'il y a un art premier et un art second.

C'est à Ingres que nous devons d'avoir formé des artistes propres au grand art; c'est donc à lui que nous devons les peintures murales du chœur de Saint-Germain-des-Prés, la frise de Saint-Vincent-de-Paul, les décorations de l'Hôtel de ville par Lehmann, celles de Saint-Germain-en-Laye par Amaury Duval, celles de Saint-Méry par Chasseriau, les grands cartons de Chenavard pour le Panthéon, la coupole de la Madeleine par Ziégler, les copies si précieuses de Raphaël par les frères Balze, les paysages poussinesques de Desgoffes, les plus belles figures de Papety.

Faut-il parler maintenant de son action indirecte sur des hommes qui appartenaient à d'autres écoles? Comment ne pas la reconnaître dans les peintures décoratives de Périn et d'Orsel, primitivement issues d'Overbeck? Qui ne sent que les plus nobles toiles d'Ary Scheffer, la Sainte Monique et les Saintes Femmes, sont dues à l'influence d'Ingres et de Flandrin? N'est-ce pas à la même cause qu'il faut attribuer les meilleurs ouvrages de Gleyre? N'est-ce pas aussi la Stratonice qui a été le point de départ de l'archéologie grecque, si finement restituée par Gérome? N'est-ce pas la Françoise de Rimini, avec le vif intérêt que lui prêtaient des costumes retrouvés et adaptés selon l'esprit du temps, qui a engagé Delaroche dans la voie du genre historique, et nous a

valu les *Enfants d'Édouard*, le *Cromwell*, le *Duc de Guise*, et tant d'autres ouvrages dont le grand succès tient certainement à l'emploi des mêmes moyens? N'est-ce pas enfin à la volonté de ce maître impérieux qu'est due la recrudescence de notre admiration pour Raphaël, dont le culte a été restauré justement par l'homme qui lui ressemblait le moins, par Ingres?

Telle a été l'influence de ce grand artiste, comme chef d'école, et cette influence s'est étendue à toutes les branches de l'art. La peinture, la sculpture, la gravure, l'architecture même et la musique, tout s'est ressenti de son amour pour le grand, de son goût pour le beau. Il a aimé, il a préconisé ce qu'il y a partout de plus pur et de plus fier : les ordres grecs des belles époques, les marbres de Phidias, les fresques de Raphaël, le burin de Marc-Antoine, la musique de Gluck et de Mozart, la poésie d'Homère.

Comme peintre, il a été inégal sans doute, mais toujours supérieur par quelque endroit et toujours maître, même dans ses erreurs. Les grandes compositions, nous l'avons dit, dépassaient la mesure de son imagination, dont la flamme durait peu. Il n'arrivait à les coordonner qu'à force de peine, d'amendements et de repentirs; mais il le faisait avec un goût sévère, un tact sûr, en s'appuyant sur des traditions soigneusement choisies et finement contrôlées. Son génie à courte haleine devait exceller surtout dans les tableaux d'une ou deux figures, tels que l'OEdipe, la Baigneuse, la Source, la Vénus Anadyomène, l'Angélique. Moins il y avait de personnages à mettre en scène, plus facilement il atteignait à la beauté, différant en cela des Véronèse et des Rubens, qui ne sont jamais plus à l'aise que dans les vastes ordonnances. Son Vœu de Louis XIII est digne des plus grands maîtres, sa Stratonice est un morceau adorable, et le Virgile lisant l'Énéide touche au sublime.

L'expression par l'attitude, le mouvement et le geste, a été chez lui une faculté de premier ordre. L'amour des puissances célestes est exprimé avec enthousiasme par les anges qui écartent les rideaux devant la Vierge apparue à Louis XIII. Tous les gestes du Saint Symphorien partent de l'âme et se burinent à jamais dans la mémoire du spectateur : l'élan du jeune martyr aux bras ouverts, le poing fermé de la mère, l'ordre du proconsul inflexible, montrant du doigt le supplice, et les mouvements qui disent la compassion des uns, la férocité des autres. Il n'est pas possible d'oublier non plus la pantomime de Phidias faisant hommage de ses pensées à Homère, ni la grâce majestueuse et facile de la Victoire qui couronnne le poëte, ni cette autre grâce ineffable de l'Amour qui lutine Anacréon. La contenance embarrassée de Virgile en présence

de la mère évanouie de Marcellus, la roide immobilité de Livie, l'émotion contenue d'Auguste, sont des motifs dignes de la plus haute sculpture, et de ces choses trouvées que l'on citera dans les poétiques à venir. Jamais on n'a rendu visibles les sentiments secrets de l'âme plus vivement que ne l'a fait Ingres peignant la coquetterie de Stratonice par l'attitude d'une femme ravissante, ravie d'être aimée, et l'amoureuse pudeur d'Antiochus par ses mouvements aigus et désespérés.

Le dessin? Il a été chez Ingres la maîtresse-pièce de son génie. Les qualités les plus diverses s'y montrent tour à tour. Tantôt il est naïvement délicat ou spirituellement incisif dans ses croquis, dont la saveur est incomparable; tantôt il est osé, magistral et saisissant comme dans la muse de Cherubini, tantôt violent et farouche, comme dans ses figures de licteurs, tantôt suave, tendre et voluptueux comme dans ses Odalisques.

Le coloris et le clair-obscur, ce sont là les parties reprochables du peintre. Souvent il manque à ses compositions la présence de l'air, la profondeur et le ressort pittoresque. Ce défaut, sensible mais très-excusable dans l'Apothéose d'Homère, dépare sans excuse le Saint Symphorien, d'autant plus que la couleur uniforme et sourde du maître y empèche les figures de s'enlever les unes sur les autres et toutes ensemble sur le fond. Mais cette tendance au gris, cette monotonie de palette, n'ont pas été chez Ingres l'erreur de toute sa vie. Faute de posséder l'orchestration des couleurs, qui fut le suprême talent d'Eugène Delacroix, il a eu de charmantes finesses et des variétés heureuses dans le ton local.

Ses premiers tableaux, ceux qu'il fit jeune sous le soleil italien, sont lumineux, d'une coloration montée et même un peu crue, que le temps a déjà glacée et adoucie. L'OEdipe est devenu d'une couleur dorée dont l'intensité est maintenant harmonieuse. Le Vœu de Louis XIII est aussi beau par la franchise de l'effet que par le caractère du dessin et le tour du style. Les portraits de madame de Senonnes, de madame Devauçay, d'Ingres père, de Bartolini, de madame de Rothschild, ne sont pas indignes d'un coloriste. La Baigneuse peut être regardée comme un morceau corrégesque, et la Chapelle Sixtine est, par exception, un chef-d'œuvre de clair-obscur et de couleur.

Enfin, pour ce qui est de la touche d'Ingres, elle est souple et légère, mince sans être pauvre, expressive à peu de frais dans les nus, et supérieurement habile dans le rendu des accessoires et de tout ce qui demande les élégances de l'exécution. Ses portraits, ceux de femmes surtout, en sont des preuves éclatantes.

Ils resteront, les ouvrages d'Ingres. Lui-même il restera, parce qu'il a souvent approché de Raphaël par la vertu de son dessin, parce que, s'il a été inférieur au Poussin dans l'expression par l'ordonnance, il lui a été quelquefois supérieur dans l'expression par le geste, aussi bien que dans la recherche et la rencontre de la beauté. Il restera, parce qu'il a rivalisé avec Holbein dans ses portraits, dépassé David dans le style, égalé Prud'hon dans la grâce, et créé certaines figures superbes qui semblent descendues des fresques de Michel-Ange. Oui, quelle que soit l'inconstance de la renommée, quels que soient les sentiments qui animeront les races futures, il est permis d'affirmer que Jean-Auguste-Dominique Ingres ne sera dépossédé jamais de la place qu'il a conquise de haute lutte, à la sueur de son génie, non-seulement sur la ligne des maîtres qui ont illustré l'École française, mais auprès de ceux qui ont fait la gloire de la Renaissance.

CHARLES BLANC.



SÈVRES

ET LES MANUFACTURES DE PORCELAINES EN FRANCE 1

1.



Lorsque la Société dirigée par Éloi Brichard eut quitté son ancien local de Vincennes, le souvenir de seize ans d'une généreuse hospitalité fut bientôt effacé de la mémoire de tous.

Sèvres ou Sève, comme on écrivait alors, devint l'appellation générale des porcelaines de France, et, sans distinguer les produits antérieurs à 1756, la renommée confondit sous le même nom les charmantes céramiques au chiffre royal.

La prospérité de la fabrique était-elle plus apparente que sérieuse? Éloy Brichard voulait-il offrir à ses commanditaires des

bénéfices trop brillants? Ce qu'il y a de sûr, c'est qu'à l'exemple de son devancier, il criait à la ruine : les fausses fleurs, tel était le thème incessant de ses doléances, dont le ministre et le roi étaient assaillis. Un remède héroïque fut trouvé : le privilége de la compagnie devait expirer à la fin de 4764; on le révoqua à partir du 1^{er} octobre 4759, en décidant qu'à l'avenir l'établissement serait administré pour le roi par M. Barberie de Courteille, conseiller d'État et intendant des finances; le sieur Boileau était investi des fontions de dirêcteur. Voilà, certes, une phase toute nouvelle, de nature à changer non-seulement le régime de Sèvres, mais celui de toutes les usines françaises. Nous avons donc à consacrer une nouvelle étude à cette période du travail national.

Nous avons insisté, précédemment, sur le caractère essentiellement

Voir Vincennes, etc., même vol., p. 453.
 xxv.

privé de l'entreprise de Vincennes; ici, rien de semblable; les directeurs de l'usine royale entendent user des priviléges de leur titre; ce n'est plus une haute protection qu'ils veulent exploiter, c'est un monopole; ils le font proclamer par un arrêt du 17 février 1760, qui permet à peine aux autres fabriques de continuer à faire des pièces blanches ou décorées seulement en camaïeu bleu. Le 26 mai 1763, une ordonnance du lieutenant général de police de Sartines résume en deux articles léonins la pensée des privilégiés: « Faisons défenses, dit le premier article, à toutes personnes, de quelque qualité et condition qu'elles puissent être, de fabriquer et faire fabriquer, sculpter, peindre ou dorer aucuns ouvrages de porcelaine, sous quelque forme que ce soit, de les vendre et débiter, à peine de confiscation, tant desdites porcelaines que des matières servant à leur fabrication, de la destruction des fours et de 3,000 livres d'amende.

« Faisons pareillement défenses, sous les mêmes peines, à tous privilégiés, fabriquant certaines porcelaines communes, poterie à pâte blanche ou faïence peinte en bleu, façon de la Chine seulement, d'y employer aucune autre couleur et notamment l'or, et de fabriquer ou faire fabriquer aucunes figures, fleurs de reliefs ou autres pièces de sculpture, si ce n'est pour garnir et les coller auxdits ouvrages de leur fabrication. »

L'excès même de ces mesures les rendait inapplicables; les porcelainiers, les faïenciers, ruinés du même coup, jetèrent les hauts cris; il fallait rassurer les intérêts compromis, et l'arrêt du 15 février 1766, publié dans ce but, expliqua que s'il y avait lieu de maintenir la manufacture de porcelaine royale de France dans ses priviléges, il importait bien plus encore d'encourager une branche de commerce favorable à l'industrie du pays, où la matière première est partout abondante. Il était donc permis, dans toute l'étendue du royaume, de faire fabriquer des porcelaines à l'imitation de la Chine, avec des pâtes composées de telles matières que les entrepreneurs jugeraient à propos, tant en blanc que bleu et blanc, et en camaïeu d'une seule couleur; à la charge par chaque entrepreneur d'adopter une marque spéciale et de la déposer, avec soumission d'en faire usage constant, devant les autorités compétentes.

Raffermies par ces dispositions protectrices, les usines déjà existantes se remirent à l'œuvre et cherchèrent, comme cela se fait toujours en France, à éluder les prohibitions gênantes; d'autres établissements s'ouvrirent, et bientôt les peintures de fleurs, les sujets, les décors rehaussés de bordures ou de fleurettes d'or surgirent de toutes parts.

Un nouvel arrêt du conseil, du 16 mai 1784, arrêta cet essor en rappelant les arrêts précédents et en obligeant les entrepreneurs des usines SEVRES. 251

secondaires à se borner au genre moyen, destiné à l'usage de la table et au service ordinaire. Dans ces conditions il était permis d'employer l'or en bordure seulement et de peindre des fleurs nuancées de toutes couleurs; mais les porcelainiers devaient transporter leurs fours à quinze lieues au moins de distance de la ville de Paris. Les réclamations furent encore si unanimes et si vaillamment appuyées par les protecteurs des usines menacées, qu'après des études assez longues les choses restèrent en l'état; une décision qui soumettait les établissements secondaires à un concours annuel pour justifier de leur aptitude au grand art céramique ne reçut jamais son exécution; la révolution en supprimant les priviléges mit fin au débat.

Pendant que ceci se passait au dehors, que faisait la manufacture royale pour justifier une protection aussi outrée? Il faut bien le reconnaître, elle travaillait valeureusement, appelant à son aide toutes les illustrations du moment, et cherchant, avec une louable persévérance, à ne laisser sortir de ses ateliers aucune redite peinte, rien qui sentît l'entreprise industrielle.

Nous ne sommes certainement pas un admirateur passionné des porcelaines de France, mais nous considérons comme un devoir de les défendre contre certaines attaques irréfléchies ou malveillantes. On a prétendu que les formes et les décors de Sèvres étaient entachés de mauvais goût et d'une mièvrerie de nature à hâter la décadence de l'art : on oublie sans doute quels étaient alors les chefs d'école, en peinture, en sculpture, à quels débordements de mœurs faciles cédait la société française. Ce n'est certainement pas pour meubler les petites maisons des grands seigneurs, pour charger la table des courtisanes, qu'il eût été possible de rêver le grand art et de dépasser le style des plafonds et des trumeaux de Boucher, des fantaisies avancées de Fragonard et de Clodion.

Eh bien, Sèvres, tout en se soumettant à la loi qui subordonne les industries mobilières à l'architecture et à l'art décoratif intérieur, sut conserver dans ses formes et ses peintures une modération de bon goût qu'il faut reconnaître surtout depuis nos expositions rétrospectives. On a pu voir, en effet, soit au Champ de Mars, soit au palais de l'Industrie, dans le Salon de M. le Marquis d'Hertford, de ces vases dont les modèles en plâtre étaient seuls connus, et d'autres entièrement nouveaux pour les curieux. Il est facile, dès lors, de reconstituer par la pensée les ensembles dont ces merveilleux restes faisaient partie. Quelle originalité dans ces vases de Duplessis, où quatre médaillons ornés d'amours se jouant dans les nuages se détachent sur un beau fond vert, tandis que des têtes

d'éléphant en relief, la trompe soulevée, vont supporter au-dessus de cet élégant piédouche les bobèches destinées à contenir quatre bougies. N'aperçoit-on pas d'ici l'effet que devait produire sur la table royale ce récipient culinaire appelé vase-vaisseau à mât? La nef, avec ses faux sabords se détachant sur un fond bleu de roi, se termine par des mas-



Collection de M. le marquis d'Hertford.

ques chimériques engoulant un tronçon de mât d'artimon; le mât principal, dissimulé sous les porte-haubans, étale le pavillon blanc semé de fleurs de lis d'or; le vert émeraude, le bleu treillissé d'or encadrant des médaillons à oiseaux d'une douce peinture, complètent ce délicieux ensemble. Si l'on préfère des formes plus énergiques, que l'on contemple le vase milieu Falconnet avec sa pause naviculaire et son fût cannelé, ses guirlandes de laurier en relief supportant des médailles dont la terreur révolutionnaire a fait effacer les empreintes.

SÈVRES. 253

Du reste, pour éviter de longues descriptions, citons, comme un modèle d'élégance et de juste pondération, l'écritoire appartenant à M. le marquis d'Hertford. Commandé par Louis XV pour Marie Leczinska, ce petit chef-d'œuvre suffirait seul pour faire apprécier les mérites des artistes de Sèvres. Sur un plateau ovale, à galerie rocaille soutenue par quatre consoles, et relevé en dôme vers le centre, repose l'encrier couvert par la couronne royale; le fond vert du plateau, coupé par quatre bandes blanches quadrillées d'or correspondant aux consoles, laisse en réserves deux grands médaillons où figurent des amours tenant des couronnes de fleurs; deux autres médaillons circulaires situés aux extré-

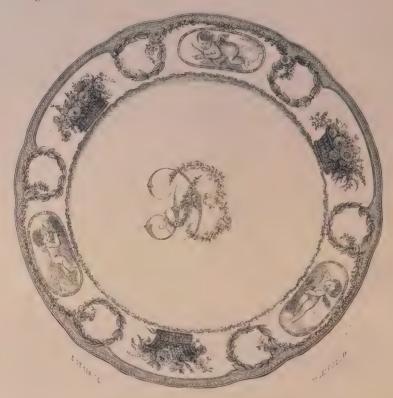


Collection de M. le marquis d'Hertford.

mités servent de base à deux sphères, la mappemonde et la sphère céleste, destinées à contenir la poudre et les cachets. Dans la galerie rocaille, deux cartels milieux offrent en relief le buste de Louis XV jeune, et les deux extrêmes, les armes de France. Cette œuvre charmante, qui porte la date de 1758, devait obtenir les suffrages de deux souveraines; Marie-Antoinette, dit-on, l'avait appliquée à son usage personnel.

Veut-on maintenant avoir une idée de ce qu'on appelait les garnitures, c'est-à-dire ces rares ensembles composés de pièces assorties qu'on plaçait sur les consoles dorées et devant les glaces à trumeaux, voici le vase milieu d'une garniture Louis XVI appartenant à lord Hertford. On pourra trouver d'abord sa sveltesse un peu exagérée; mais lorsqu'on songe qu'il est flanqué de deux pièces moins hautes, on reconnaît que le balancement de la ligne générale exigeait cette désinvolture élancée. Quelle distinction d'ailleurs dans ces godrons relevés de perles blanches, dans ces émaux en relief qui ravivent la surface bleu de roi et

forment un encadrement naturel au médaillon où figure Pygmalion aux pieds de sa statue! Puis, ces anses délicates, que des rudiments d'acanthes enrichissent sans les surcharger, montrent les tendances de cette dernière époque de l'art français, et ses efforts pour revenir au simple et à la ligne.



ASSIETTE DÉCORÉE PAR LE BEL JEUNE.

Collection de M. Double.

Nous pourrions multiplier à l'infini ces citations d'œuvres exceptionnelles; les collections de M. le marquis d'Hertford, de M. le prince
d'Hénin, de M. Léopold Double, de M. Beurdeley, de M^{ne} Grandjean et
de M^{me} la marquise de Fénelon nous en offriraient les moyens. Nous ne
pouvons toutefois résister au plaisir de mettre sous les yeux du lecteur
l'une des plus jolies assiettes appartenant à M. L. Double. Elle a été
décorée par Le Bel jeune, en 1771.

Mais il est temps de dire un mot de la peinture proprement dite et d'expliquer les causes de sa supériorité décorative, même sur des ouvrages plus savamment exécutés.



VASE MILIEU.

Collection de M. le marquis d'Hertford.

Dans les nombreuses publications relatives à la porcelaine, de singulières confusions viennent souvent embarrasser le lecteur peu versé dans les questions techniques; on parle de la pâte tendre ou de la pâte dure en préconisant l'une au détriment de l'autre sans partir d'un principe fixe et par conséquent sans éclairer suffisamment la difficulté; tantôt il semblerait que la Saxe devrait occuper le premier rang dans l'estime publique, parce qu'elle a la première trouvé la porcelaine réelle; parfois on voit délivrer la palme à la France pour l'invention de sa poterie artificielle, demeurée, il faut en convenir, la première dans l'estime des curieux.

Tranchons brutalement le mot : comme vaisselle la pâte tendre ne vaut rien; son vernis se raye facilement; elle résiste peu aux changements brusques de température, elle est l'à-peu-près de ce que l'on cherchait en Europe après l'avénenent des poteries translucides orientales.

Mais les vases d'ameublement, les plaques, les candélabres, tout ce qui n'est pas service de table et ne craint pas le contact du fer tranchant et des matières brûlantes est incontestablement supérieur, dans la pâte tendre, à ce que peut offrir la porcelaine kaolinique. Et cette qualité relative résulte des défauts mêmes de la poterie française : sa pâte artificielle est d'une blancheur crémeuse, sur laquelle les couleurs et l'or se détachent sans crudité; son vernis vitreux, fusible à très-basse température, absorbe la couleur, l'incorpore et la fait pénétrer jusqu'au biscuit en lui donnant ainsi une solidité et un gras que ne sauraient avoir les décors sur pâte dure, simplement posés à la surface, et qui n'adhèrent que par un artifice de cuisson; la couverte, en effet, est infusible au feu de moufle qui parfond la couleur, et il n'y a jamais incorporation des oxydes métalliques; ils tiennent par les fondants.

Ces différences physiques entre les peintures exécutées sur les deux porcelaines se sont augmentées de principes opposés d'application. Nous l'avons dit plus haut, les premiers organisateurs de Vincennes et de Sèvres furent des décorateurs; ils cherchèrent donc moins la perfection des détails que l'harmonie complète de l'ensemble : lorsque, parmi des fonds vigoureux, se dessinent des réserves encadrées d'or en relief, on aperçoit au centre de ces médaillons des groupes d'amours entourés de nuages qui forment un doux motif d'un accord parfait avec le blanc de la porcelaine, et qui ne dispute point de vigueur avec le bleu de roi ou le vert environnant. Les sujets compliqués ont la même douceur; aussi, lorsque nous admirons chez M^{me} la baronne James de Rothschild les plaques peintes par Dodin et Pithou jeune, et représentant le Triomphe

SÈVRES.

de la Beauté et la Toilette de la Sultane, nous ne pensons pas que des tableaux aient été s'égarer dans les panneaux d'un délicieux meuble; nous reconnaissons parfaitement la convenance de ces plaques de porcelaine pour la place qu'elles occupent; le bronze doré, le bois veiné les encadrent en même temps qu'elles parent et complètent le petit monument d'ébénisterie auxquelles elles sont attachées.

Le secret de cette douceur harmonieuse tient, nous l'avons dit, d'une part à la fusion complète de la touche par l'incorporation des émaux décorants dans le vernis, de l'autre au mode de peinture, emprunté à la gouache : point d'exagération de modelé; des tons simples relevés de lumières sagement appliquées; point de ces noirs qui trouent un vase et en détruisent la forme; une coloration moyenne, finement dégradée, qui exprime bien et le procédé et le but de la peinture.

La magnifique plaque exécutée en 1756 par Castel, d'après Desportes, et qu'on peut étudier au musée de Sèvres, est à nos yeux et le type de la peinture française sur pâte tendre et le diapason sur lequel devrait se régler toute la gamme de la décoration des vases.

Si la manufacture de Sèvres justifiait son privilége par des œuvres aussi remarquables et consacrait les noms de Morin, de Le Bel jeune, de Gomery et tant d'autres, elle se distinguait en outre par des sculptures de premier ordre. Falconnet, illustré par sa figure de baigneuse, œuvre de réception à l'Académie, la faisait reproduire en biscuit et lui donnait pour pendant la baigneuse aux roseaux, réplique charmante qu'on estimerait plus sans la statue primitive; son amour, connu sous le nom de Garde à vous, formait, avec la gracieuse jeune fille de même dimension, une garniture d'autant plus recommandable que des bases en porcelaine leur servaient de somptueux accompagnement; l'épreuve de M. le comte de Saint-Pierre, avec son fût de colonne en bleu de roi rehaussé d'or et son socle de marbre blanc orné de bronze doré, est déjà remarquable; mais le modèle conservé à Sèvres sous le nom de Vase à l'amour Falconnet, est d'une richesse exubérante avec ses consoles, ses médaillons en relief et ses guirlandes.

La manufacture s'élevait parfois jusqu'aux œuvres historiques; on possède encore le modèle du groupe le Mariage du Dauphin (Louis XVI); quant à la naissance du dauphin fils de Louis XVI, dont Pajou avait modelé le type, nous en avons vu l'unique exemplaire connu, envoyé au Champ de Mars par M. le comte de la Béraudière.

Combien d'ailleurs d'autres compositions charmantes demeurées anonymes ou dont les auteurs n'ont eu qu'une réputation d'atelier! A qui est dû ce groupe de Léda remis en lumière par M. Riocreux et qu'on

33

trouve aujourd'hui dans le cabinet de tous les gens de goût? Quel ébauchoir facile a donné naissance au Pygmalion qu'on remarquait à l'Exposition universelle? Puis ces compositions mythologiques, le Jugement de Pâris, Achille, Télémaque; ces groupes familiers, la Pêche et la Chasse, le Maître et la Maîtresse d'école, la Conversation espagnole, le Déjeûner, la Toilette, la Nourrice, n'y a-t-il pas là de quoi prouver qu'en aucun genre la France ne redoutait de rivaux? Les enfants de la Rue pourraient être signés par François Flamand; les groupes de chasse semblent faire revivre les tableaux de Bachelier, leur inspirateur, sans doute, et ceux d'Oudry et de Desportes.

Qu'on ne vienne donc pas comparer ces productions étudiées, achevées en une matière plastique capable d'en faire ressortir la finesse, mais aussi d'en accuser les défauts, aux enfantillages pleins d'artifice qui ont fait la réputation de la Saxe; ici les brillants de l'émail, le chatoiement des couleurs, les rehauts d'or, l'ornementation des étoffes, sont autant de motifs pour détourner l'attention et dissimuler les faiblesses de la composition et du modelé.

La description des œuvres capitales sorties de l'usine royale nous a quelque peu fait perdre de vue l'histoire générale, et surtout un fait qui devait avoir une grande influence sur l'industrie française : c'est la découverte de la porcelaine dure ou réelle. Depuis 1709 environ l'arcaniste Bœttger en avait révélé le secret à la Saxe. Le reste de l'Europe ambitionnait la possession de ce secret, et la France, en particulier, cherchait par tous les moyens à entrer en rivalité avec l'usine de Meissen. Déjà cette fabrique royale, transformée en forteresse, avait laissé échapper quelques-uns de ses prisonniers; l'un d'eux, Jacques-Henri Wackenfeld. natif d'Anspach, vint offrir aux magistrats de Strasbourg de fonder, avec leurs subsides, une usine à porcelaine; les premiers essais demeurèrent infructueux, et après deux ans de tâtonnements, l'ouvrier allemand n'eut d'autre ressource que de s'associer, en 1721, à Charles Hannong, possesseur d'une importante faïencerie dans la ville. Quelles ressources le grand industriel trouva-t-il dans son nouvel auxiliaire? Nul ne le sait, et pourtant il semble ressortir des actes que Wackenfeld, demeuré au-dessous de sa mission, fut bientôt évincé, et que Charles Hannong continua seul la recherche de la poterie kaolinique; en 1726 il avait assez bien réussi pour offrir à la corporation des potiers diverses pièces de porcelaine de sa fabrication.

Une circonstance heureuse a fait tomber entre nos mains l'un des essais de Charles Hannong, ce qui nous a permis d'en reconnaître d'autres : c'est une charmante petite salière ovale à consoles, décorée SÈVRES.

avec un rouge d'or pâle. Trop feldspathique, la pâte ressemble à une vitrification et tend à s'affaisser au feu. Toutefois l'auteur ne manque pas de signer ce produit d'un II en bleu au grand feu

Charles Hannong mourut en 1739, avant que le bruit de ses travaux se fût répandu. Son fils, Paul-Antoine, lui succéda et continua ses recherches; un certain Lowenfinck lui parut propre à le seconder, et il se l'associa; cet homme était-il un arcaniste? Nous ne le pensons pas; son acte de décès conservé aux archives de Strasbourg (1753) le qualifie de peintre, et, en effet, c'est surtout par la peinture que la porcelaine de Paul-Antoine manifeste de grands progrès sur celle de son père; des filets violets bordent les pièces; des bouquets de style saxon en ornent la surface; c'est en un mot une vaisselle parfaitement acceptable et qui promet de prendre rang parmi les meilleures. La marque de ces porcelaines

est le chiffre 6 . R. g en bleu au grand feu; il n'est

qu'une modification de celui des faïences 🛴 .

Cette fois, la manufacture royale s'émut; elle commença par faire signifier à Paul Hannong les arrêts qui lui assuraient privilége exclusif; le porcelainier strasbourgeois, effrayé, voulut se mettre à l'abri des poursuites en sollicitant des lettres patentes; elles lui furent refusées; comme dernière ressource, il vint à Paris et s'offrit à traiter avec Sèvres pour la cession de son secret. Il intervint en effet un acte du 1er septembre 1753 auquel était annexé le détail des terres et procédés de fabrication de la porcelaine dure. Pourquoi cet acte ne recut-il point son exécution? C'est que, sans doute, on s'apercut que Paul Hannong employait des matériaux étrangers. Ne pouvant profiter de sa découverte, on le persécuta; un arrêt de février 1754 l'obligea à cesser la fabrication de la porcelaine et à détruire ses fours dans un délai de quinze jours. Paul-Antoine s'exila et porta son industrie à Franckenshal dans le Palatinat, où elle devint prospère. Joseph-Adam, fils de Paul, succéda à celui-ci dans la direction de l'usine palatine, et de nouvelles tentatives de rapprochement eurent lieu entre Sèvres et lui; mais les négociations furent bientôt rompues. Pierre-Antoine, second fils de Paul, se montra plus traitable; le 29 juillet 1761, il intervint entre lui et le directeur de la manufacture de France une convention par laquelle il livrait tous les procédés de fabrication de la porcelaine dure; seulement, au moment de se mettre à l'œuvre, on reconnut de nouveau qu'on manquait des éléments essentiels, et, pour se débarrasser des Hannong, on fit signer, en 1765, à Pierre-Antoine, une résiliation de son marché moyennant 4,000 livres comptant et une pension viagère de 1,200 livres.

Pendant que ceci se passait, et dès 1758, les matériaux de la pâte dure avaient été découverts par le comte de Brancas Lauraguais, dans le département de l'Orne; en 1765, Guettard avait trouvé, à son tour, le gisement d'Alençon, et, par des expériences faites dans le laboratoire du duc d'Orléans à Bagnolet, il avait obtenu une porcelaine réelle, mais un peu bise.

Une circonstance toute fortuite vint enfin procurer à Sèvres les matières si péniblement cherchées; M^{me} Darnet, femme d'un chirurgien de Saint-Yrieix-la-Perche, près Limoges, remarqua dans un ravin voisin de ce bourg une terre onctueuse et blanche qui lui parut propre à remplacer le savon dans le nettoyage du linge; elle fit part de sa découverte à son mari, dont l'esprit, préoccupé des questions du moment, soupçonna immédiatement l'importance de cette argile; il courut chez un certain Villaris, apothicaire à Bordeaux, qui, après quelques essais chimiques, reconnut la nature réelle du kaolin. On visita le gisement, on leva les échantillons nécessaires pour expérimenter en grand, et on les transmit au chimiste de Sèvres, Macquer, dont les épreuves eurent une réussite parfaite. En août 1768, le savant allait prendre possession du gîte immense du Limousin, et en 1769 l'Académie des sciences pouvait voir des vases en porcelaine dure française sortis de l'usine royale.

Pendant ce temps le directeur Boileau était mort; on lui donna pour successeur, en 1773, Parent, homme entreprenant, mais sans ordre, que les irrégularités de son administration firent incarcérer en 1778, et qui fut remplacé l'année suivante par Régnier, qui géra l'usine jusqu'en 1793. A cette époque, un triumvirat composé de MM. Salmon, Ettlinger et Meyer fut chargé de l'administration et la conserva jusqu'à l'avénement d'Alexandre Brongniart, en 1800; lorsqu'il mourut, quarante-sept ans après, ce savant fut remplacé par M. Ebelmen, homme éminent, enlevé trop tôt aux sciences, dont il accélérait les progrès, et qui eut pour successeur le directeur actuel, M. Regnault.

Dans les premiers temps de son introduction à Sèvres, la pâte dure modifia peu le style et la nature des travaux; produites concurremment, les deux porcelaines semblaient devoir rester sœurs et ne pas se nuire mutuellement; en effet, il y eut d'abord si peu de différence entre elles que, pour les distinguer, on convint de marquer la pâte dure des deux L couronnés en laissant à la pâte tendre son ancienne signature. Mais,

entraînés par de dangereuses comparaisons et par la nature même des oxydes colorants, les peintres entrèrent dans une voie nouvelle; la Saxe avait une palette vigoureuse et compliquée qui, longtemps, avait fait



Composé par M. Diéterle

pâlir la nôtre; on fit des fleurs et des paysages poussés au fini et à la chaleur; peu à peu les sujets s'isolèrent sur les vases comme un tableau que sa bordure détache de la paroi sur laquelle il est suspendu.

La pâte dure se prêtait d'ailleurs aux pièces monumentales, on lui demanda des vases gigantesques, des plaques plus grandes que les panneaux de bois des peintres primitifs; des hommes d'un incontestable

talent couvrirent ces immenses surfaces de véritables chefs-d'œuvre, exécutés malheureusement en dehors des conditions de l'art céramique; Alex. Brongniart imprima ainsi à sa direction un caractère exceptionnel dont il tira un grand renom, tandis que l'usine perdait sa véritable voie et préparait les mécomptes et les incertitudes du temps présent.

La pâte tendre, abandonnée sous prétexte de l'insalubrité de sa fabrication, émigra dans les usines particulières ou à l'étranger, où il faudra l'aller chercher désormais.

Aujourd'hui, point d'impulsion; chacun tire à soi, sans qu'une main dominatrice arrête les écarts dangereux et rétablisse la juste pondération des influences individuelles; en sorte qu'avec un personnel composé de l'élite de la science et des arts, l'établissement a perdu sa prépondérance; il semble une simple concurrence à l'industrie privée; ce n'est plus une école ni un centre où le goût public puisse se retremper.

Il est temps qu'une administration plus forte rétablisse l'ancienne suprématie de Sèvres, ou par les principes de liberté industrielle qui courent, nous serions menacés de voir disparaître une institution qui n'a sa raison d'être qu'en expérimentant au profit de tous et en offrant aux mérites hors ligne une rémunération plus élevée que celle dont dispose la spéculation privée.

Malgré ces regrettables déviations de sa voie, l'usine type a eu des triomphes justement mérités; peu après 1830, Chenavard lui a fait produire des œuvres remarquables; plus tard, sous l'impulsion d'un dessinateur de talent et de goût, Diéterle, des pièces monumentales ont mis en relief la puissance d'association des sculpteurs et des peintres de l'établissement; tel le vase de la guerre, dont nous donnons la figure.

Des tentatives heureuses ont eu lieu pour ramener les porcelaines au style décoratif; de gracieuses figures néo-grecques, des fleurs jetées en guirlandes abondantes sur la surface blanche et s'y dessinant sans crudité, grâce à l'artifice d'un second plan vaporeux; mille essais ingénieux, parmi lesquels il faut citer l'invention des pâtes rapportées, tout cela prouve que les éléments du beau et du bon existent à Sèvres et qu'il n'y a qu'à savoir en user.

Nous ne terminerons pas cette rapide esquisse sans donner les moyens de reconnaître la date des pièces sorties de Sèvres depuis l'origine de l'établissement jusqu'à nos jours; cela est d'autant plus nécessaire, qu'il a été publié des renseignements erronés dont la rectification est urgente.

Nous l'avons expliqué précédemment, la première marque de Vincennes consistait dans les deux L croisés avec ou sans point au centre; en 1753 une lettre chronogrammatique devint obligatoire; on la plaçait

le plus souvent au centre du chiffre, P7

et alors les signes de décorateurs étaient situés plus bas ou sur les côtés de la marque. Le musée de Sèvres possède dans sa précieuse collection une pièce qui porte l'A dans les deux L et la date de 1753 en chiffres arabes; de cette époque au 21 septembre 1792 la série alphabétique a été suivie sans interruption, avec redoublement de la lettre après le Z. Voici, du reste, toute la chronologie :

Vincennes.	A. 4753	Sèvres	U.	1773
	B. 4754	-	V.	1774
	C. 1755	Ministra	X.	1775
Sèvres	D. 4756		Y.	1776
	E. 4757		Z.	4777
Married	F. 4758	ansam.	AA.	1778
	G. 4759	_	BB.	4779
_	Н. 4760	unmany.	CC.	1780
-	I. 4764		DD.	1781
THE REAL PROPERTY.	J. 4762	-	EE.	4782
	K. 1763		FF.	4783
_	L. 1764		GG:	1784
errore.	M. 4765	-	HH.	1785
_	N. 4766		II.	11786
harman	O. 4767	-	JJ.	1787
-	P. 4768		KK.	1788
_	Q. 4769 ou la comète.	_	LL.	1789
-	R. 4770		MM.	1790
_	S. 4774	_	NN.	1791
	T. 4772		00.	1792

De 1792 à 1800 la marque d'année manque; le monogramme

Rou les lettres RF R.F placées au-dessus du Sèvres.

mot Sèvres furent employés indistinctement jusqu'en 1799; vers la fin de cette année le chiffre républicain disparaît; le nom de **Jevres** écrit au pinceau subsiste seul. En 1801 (an IX) on met T9; en 1802 (an X), X; en 1803 (an XI), 11.

Vers cette époque et pendant la période consulaire, une vignette à

sous le nom indique 1804; en 1805 on lui substitue celui-ci 🗸 et en 1806 cet autre 📫 ; mais une nouvelle vignette le surmonte pour

exprimer le commencement de l'ère impériale, c'est de Sèvres :

De 1810 jusqu'à l'abdication, l'aigle éployée remplace cette légende et l'année est exprimée par un seul chiffre : 1807-7, 1808-8, 1809-9, 1810-10. En 1811 commence un autre système, celui des lettres, oz pour 11, dz pour 12, tz pour 13, qz pour 14, qn pour 15.

En 1814, les Bourbons reprirent les deux L avec une fleur de lis au milieu et le mot Sèvres au-dessous; 1816 et 1817 s'écrivent sz, ds, mais en 1818 on reprend le chiffre 18 et la série numérale se poursuit ainsi.

Charles X, de 1824 à 1827, fit marquer de deux C croisés avec un X au centre et une fleur de lis en dessous ; de 1827 à 1830 le chiffre X disparut et la fleur de lis prit sa place.

Louis-Philippe, de 1830 à 1834, adopta un timbre avec cordon circulaire portant une étoile et le mot Sèvres, plus le chiffre annuel; de 1834 à 1848 le monogramme LP couronné succéda, subissant quelques légères variations.

Pendant la seconde ère républicaine, les lettres RF dans un double cercle reprirent cours.

Aujourd'hui, l'aigle éployée ou l'N surmonté de la couronne impériale s'impriment en couleur sous les pièces.

ALBERT JACQUEMART.



NOTICE

SUR

QUELQUES PEINTRES BLÉSOIS



u xvre siècle, la famille blésoise des Bunel produisit successivement plusieurs artistes. En 1518, par exemple, un Jean Bunel, peintre à Blois, ornait d'écussons aux armes de la ville les manches des robes de cérémonie des officiers municipaux, et les torches en cire que ces magistrats portaient aux processions, d'après un compte des recettes et dépenses communales de cette année 1518. Le petit-fils

de Jean Bunel surpassa ses ancêtres, et nous est plus connu, ainsi qu'on va le voir.

Jacob Bunel naquit à Blois, comme l'énonce l'extrait suivant du premier registre des baptêmes de l'ancienne paroisse de Saint-Honoré. « Le sixiesme du mois d'octobre 1558, fut baptisé Jacob, fils de « Françoys Bunel, peintre, et de dame Marie Guéret, sa femme; les « parrains furent discrette personne maistre Jacob Leprebstre, chanoine « en l'église monsieur Sainct-Saulveur de Bloys, et noble homme Claude « Marchant, maistre des comptes à Bloys; la marraine, damoyselle « Marie..... femme de monsieur de Tarnères. » Cet acte authentique réfute victorieusement l'assertion de Chalmel, qui fait naître notre artiste à Tours, dans le but de donner une illustration de plus à sa chère ville 1.

^{1.} Histoire de Touraine, t. IV, p. 85.

Jacob Bunel reçut de son père les principes du dessin et de la peinture. Ensuite il voyagea en Espagne pour étudier les ouvrages des maîtres, et s'arrêta avec prédilection au palais de l'Escurial devant les tableaux du Titien, dont le coloris l'avait particulièrement charmé. S'il faut en croire un de ses élèves et de ses admirateurs, Bunel aurait coopéré aux splendides décorations du royal monastère de Saint-Laurent; car Chalmel cite une lettre de Claude Vignon, datée du mois de mai 1658, et dans laquelle ce peintre tourangeau s'exprimait ainsi : « J'ai eu l'honneur de connaître Bunel, le plus grand peintre qui fût en « Europe¹, et même je me glorifie d'avoir reçu de sa bonté les premiers « éléments de la peinture... Comme il avait eu l'estime et emploi du roi « d'Espagne Philippe II, il a fait ce beau cloître à l'Escurial, rempli de « quarante admirables tableaux, chacun de trois toises en hauteur... »

Après l'Espagne, Bunel vit l'Italie et ses chefs-d'œuvre sans nombre. Il passa quelque temps à Rome, dans les ateliers du vieux Pomorange et de Frédéric Zuccharo, et rapporta en France un fonds de sérieuses connaissances, puisées aux sources les plus pures de l'art; en outre, il acquit, dans ce voyage, une nouvelle manière empruntée aux écoles italiennes. Son mérite ne tarda pas à être apprécié à Paris où il vint se fixer. Henri IV l'affectionnait, et lui témoigna une grande bienveillance dans plusieurs entretiens familiers. Sous ce royal patronage, Bunel acheva de peindre, en sujets tirés de l'histoire sacrée et de la mythologie, l'ancienne galerie du vieux Louvre, commencée par Toussaint Dubreuil. Un incendie détruisit en 1661 ces peintures que l'on aimerait à retrouver aujourd'hui.

Les églises de la capitale durent à Bunel plusieurs ouvrages estimés; on remarquait surtout: à Saint-Séverin, les prophètes, les sibylles et les apôtres, fresques des arcades du chœur et de la nef; aux Feuillants, de la rue Saint-Honoré, une Assomption, et aux Grands-Augustins, une Descente du Saint-Esprit, honorée des éloges de Poussin (Piganiol de La Force, Description de Paris, t. V, p. 430; t. II, p. 368; t. VI, p. 173). Ce dernier tableau avait été commandé par l'ordre du Saint-Esprit, dont les cérémonies s'accomplissaient dans l'église des Augustins; et MM. les secrétaires du roi le trouvèrent si beau, qu'ils en firent tirer une copie pour leur chapelle de la Chancellerie, au Palais de justice. Bunel travailla, de plus, pour sa ville natale; sans parler des portraits de famille que son pinceau y multipliait, il enrichit plusieurs de nos anciennes églises, notamment le chœur de celle des Capucins, où l'on admirait le

^{1.} Éloge exagéré sans doute; illusion généreuse d'un disciple reconnaissant!

vaste tableau de l'Immaculée conception de Notre-Dame, commandé par la reine Marie de Médicis¹. Sur la fin de sa vie, Bunel s'adonna aux controverses religieuses; singularité fort étrange chez un artiste! Séduit par les doctrines protestantes, il abjura même le catholicisme. Il n'eut point d'enfants de son mariage avec Marguerite Bahuche, et mourut à Paris; les registres des calvinistes, conservés au Palais de justice, marquent qu'il fut enterré au cimetière du faubourg Saint-Germain, le 15 octobre 1614. A l'exemple de Michel-Ange Buonarotti, notre peintre blésois avait étudié l'anatomie, utile auxiliaire d'un art que le mécanisme et les proportions du corps humain peuvent intéresser et guider.

Le savant amateur, Michel de Marolles, né en Touraine, mort en 1681, abbé de Villeloin, n'a pas oublié Jacob Bunel dans sa nomenclature versifiée des peintres et des graveurs; je cite avec plaisir ce passage d'un curieux opuscule, récemment remis au jour par les soins de M. G. Duplessis:

C'est ce Bunel qui fit cette ample galerie Au Louvre, qu'on voyoit et qu'on pouvoit priser Pour ses desseins savants, sans le favoriser; Mais un feu de théâtre y marqua sa furie. D'entre ses grands tableaux, cette belle Descente Du sainct Esprit de luy se voit aux Augustins.

Voilà précisément ce que nous disions tout à l'heure en simple prose. Au témoignage du même bibliographe collectionneur ², on n'aurait gravé que trois pièces d'après Bunel; et la plus remarquable serait un portrait en buste d'Henri IV, buriné par Thomas de Leu. Chalmel pense que Guillaume Dupeyrat avait rimé pour cette gravure un quatrain fort élogieux.

Sa femme, Marguerite Bahuche, née à Tours, était pointre aussi, « et eut, dit encore Chalmel, une telle réputation que les plus illustres « personnages de la cour avaient voulu être peints par elle. » Après la mort du maître blésois, sa veuve consolable se remaria bientòt à Paul Galand, receveur des tailles de l'élection de Tours; ce nouvel époux, moins artiste que le premier, était probablement plus riche.

Jean Mosnier a son acte de baptême sur les registres de l'ancienne paroisse Saint-Martin-de-Blois, acte ainsi conçu : « Le sixiesme jour de « mars 1600, a esté baptisé Jehan, fils de Jehan Mosnier le jeune, peintre,

^{1.} Bernier, Histoire de Blois, p. 523.

^{2.} Catalogue de livres, d'estampes, etc., par l'abbé de Marolles, 4666, in-8.

« et de Suzanne Papin; pour ses parrains Jehan Mosnier, l'aisné, mar-« chand, et Jehan Guirionet, procureur à Bloys, et la marraine, Judith « Mosnier. » Son père, qui était lui-même fils d'un maître-peintre, lui enseigna les éléments de son art. A peine âgé de vingt ans, il trouva une occasion favorable de se produire. Les cordeliers de Blois possédaient une Vierge de la main d'André Solario, élève de Léonard de Vinci. Marie de Médicis, alors exilée au château de Blois (1619), souhaitait de joindre à sa collection ce petit tableau, et les religieux purent d'autant moins le refuser, que la reine offrait une indemnité pécuniaire dépassant de beaucoup sa valeur; en outre, pour ne pas les priver entièrement de cette peinture, elle en fit exécuter à ses frais par le jeune Mosnier une copie qu'elle donna au même couvent et que les moines placèrent dans leur sacristie¹. L'original passa de Marie de Médicis au duc de Mazarin, puis au prince de Carignan, de ce dernier au cabinet du roi à Versailles, et enfin au musée du Louvre, où il porte présentement le numéro 403: on le connaît depuis longtemps sous le nom de La Vierge à l'oreiller vert. Quant à la copie de Jean Mosnier, les cordeliers la conservèrent jusqu'à la Révolution; elle subit alors différentes viscissitudes, et fut ensuite recueillie par M. Chambert dans sa galerie de Saint-Lazare-les-Blois. Notre musée naissant possède enfin, sauf des retouches malheureuses, cette toile d'un prix réel pour la ville natale de l'artiste, dont la main novice avait su reproduire l'œuvre d'André Solario.

Marie de Médicis récompensa généreusement Mosnier de son premier travail, en le gratifiant d'une pension suffisante pour le défrayer d'un voyage en Italie, où il put continuer et perfectionner ses études. La reine le recommanda particulièrement à l'archevêque de Pise, qui retournait à Florence. Par la faveur de ce prélat, Mosnier eut l'avantage d'être admis dans les ateliers du Bronzin, de Civoli et de Passignani, maîtres renommés. Le jeune élève, voulant témoigner sa reconnaissance à son auguste protectrice, lui envoya de Florence une tête de Vierge, qu'il avait copiée sur Raphaël, et que la reine mère donna aux minimes de Blois, non sans avoir rémunéré cette attention délicate.

Mosnier quitta l'école de Florence pour fréquenter celle de Rome, où il passa cinq années laborieuses avec Poussin, condisciple à peu près du même âge que lui. Revenu en France vers 1625, il fut présenté à Marie de Médicis, qui lui renouvela ses encouragements et lui commanda des peintures décoratives pour son palais du Luxembourg. Treize de ces

^{4.} Bernier, Histoire de Blois, p. 58 et 569. — Florent Lecomte, Cabinet des Curiosités, t. III, p. 23 et 24.





compositions se trouvent portées sur l'inventaire manuscrit des tableaux du roi, dressé par Bailly en 1709-1710; mais elles ont disparu, à l'exception d'une seule, actuellement au musée du Louvre, inscrite sous le n° 373 de l'École française. Cette toile, appelée la Magnificence royale, représente une figure plus grande que nature, assise sur une terrasse ornée d'une balustrade; elle tient de la main gauche un caducée, et appuie le bras droit sur une corne d'abondance d'où sortent des couronnes et des branches de laurier, réunies par une chaîne d'or¹.

Malheureusement, Mosnier ne jouit pas longtemps de la faveur royale. Le mauvais vouloir de Claude Maugis, abbé de Saint-Ambroise, conseiller-intendant des bâtiments de Marie de Médicis, le desservit auprès de sa protectrice; et notre artiste, décu dans ses espérances, trop ambitieuses peut-être, regagna tristement le chemin de la province. Ainsi éloigné d'un théâtre brillant, mais trompeur, il se fixa pour toujours à Blois, où il épousa bientôt une demoiselle Lemaire. Dès lors, sa réputation, solidement établie, quoique frustrée des avantages de la cour et du prestige des succès parisiens, lui procura, dans son pays et dans un certain rayon, de nombreuses commandes, auxquelles il avait peine à suffire. Je citerai, d'après Bernier 2 et Félibien 3, ses principaux ouvrages. A Blois, d'abord, il peignit pour l'église des capucins une descente de croix, où l'on remarquait, dit notre vieil historien, une expression admirable et tout à fait convenable au sujet; pour l'église de Saint-Solenne (aujourd'hui la cathédrale Saint-Louis), une autre descente de croix; pour celle de Saint-Honoré, une Nativité de la Vierge; pour celle du faubourg de Vienne, le tableau commémoratif du vœu de la ville à Notre-Dame des Aydes, vœu fait à l'occasion d'une peste meurtrière (Bernier, p. 27 et 68). Cette toile historique, portant la date de 1634, est la seule des peintures religieuses de Mosnier qui nous soit parvenue.

Les châteaux des environs réclamèrent aussi son talent souple et varié. A Cheverny, par exemple, il orna les lambris, les poutres, les solives, les embrasures et les panneaux des fenêtres de fables et d'allégories ingénieuses, dont une portion subsiste. Dans ces sujets de fantaisie, on retrouve l'histoire romanesque de don Quichotte; car les aventures étranges du *Chevalier de la Manche* étaient alors dans la primeur d'une vogue, nouvelle en France, où le mariage de Louis XIII

^{4.} Livret de M. Frédéric Villot.

^{2.} Histoire de Blois.

^{3.} Entretiens sur la vie des peintres.

avec Anne d'Autriche venait d'introduire le goût passionné de la littérature espagnole. Indépendamment de ces peintures décoratives, Mosnier exécuta, pour la même résidence, plusieurs grands tableaux sur toile ou sur bois, entre autres une allégorie que M. le marquis de Vibraye, propriétaire actuel de Cheverny (domaine féodal des Hurault, ses aïeux), a généreusement offerte au musée de Blois. L'auteur de cette composition, difficile à comprendre, me semble avoir voulu exprimer le triomphe du Temps, couronné par la Renommée et par un génie, sur un ennemi terrassé (la Calomnie, peut-être), que le vieux Saturne foule du pied. Les attributs des deux principaux personnages, le vainqueur et le vaincu, justifieraient cette interprétation; car le Temps est représenté avec des ailes et s'appuyant sur sa faux (ou son aviron), tel qu'on le symbolisait alors, tel notamment qu'on le voit figuré dans le vingt et unième et dernier épisode de la vie allégorisée de Marie de Médicis, peinte par Rubens pour la galerie du Luxembourg, et maintenant exposée au Louvre, La victime, étendue à terre, est une femme qui se cramponne à une roue brisée, emblème de l'inconstance de la Fortune. On aperçoit d'ailleurs quelque analogie entre ces figures et celles d'un tableau de Poussin, exécuté vers la même époque (aujourd'hui au musée du Louvre), inscrit en ces termes au nº 446 du livret de M. Frédéric Villot : « Le « Temps soustrait la Vérité aux atteintes de l'Envie et de la Discorde. » Il ne serait pas étonnant que deux artistes amis, camarades d'atelier, se fussent inspirés de la même pensée. C'était le bon temps, le plein règne de la mythologie et des fictions païennes. Notre Mosnier appartenait à l'école un peu guindée qui cultivait, de prédilection, ce genre classique, tombé depuis en discrédit. Il travailla aussi à décorer, dans le même goût, le château de Valençay; ce noble manoir, devenu la propriété actuelle des Talleyrand, conserve quelques fragments estimés de ses fantaisies. Plus près de Blois, l'ancien pavillon de Menars montrait les peintures que Mosnier avait faites, sur la fin de sa vie, pour messire Guillaume Charron, amateur éclairé des arts; mais il ne reste aucune trace de son œuvre à l'édifice actuel, bâti dans la seconde moitié du xvme siècle1. A Beauregard-lès-Blois, on reconnaît la mêmet ouche dans quelques peintures religieuses, demeurées aux panneaux d'une boiserie de la grande galerie des portraits 2.

Ce maître laborieux fut souvent appelé au delà des limites du Blésois;

^{4.} Voir ma notice sur Menars, imprimée dans le VIe volume des Mémoires de la Société des sciences et lettres de Blois.

^{2.} Guide à Blois et aux environs, par M. de La Saussaye.

ainsi l'évêque de Chartres, M^{gr} Léonor d'Estampes, lui confiait la décoration intérieure de son palais épiscopal, où il représenta les quatre conciles œcuméniques dans la bibliothèque, l'histoire amoureuse de Théagène et de Chariclée dans les appartements, la vie de la sainte Vierge dans la chapelle. A la mème occasion, il peignit un grand tableau pour le maître-autel de l'église Saint-Martin, l'une des paroisses de Chartres. L'évêque Léonor d'Estampes, qui était aussi abbé de Bourgueil, en Anjou, le chargea de traduire sur les murs d'une chambre de son logis abbatial la fable peu édifiante d'Apollon et de Daphné. Le choix de cette métamorphose d'Ovide était, il faut en convenir, assez étrange pour un lieu semblable; mais alors on n'y regardait pas de près, on y avisait peu; les idées et les mœurs autorisaient ce singulier mélange du sacré et du profane, du merveilleux chrétien et des légendes païennes; la foi était trop franche et trop solide pour se troubler ou se scandaliser de pareils rapprochements.

Les châteaux de Saumur, Chinon, Tours, Nogent-le-Rotrou, et autres demeures princières ou seigneuriales, s'enrichirent des productions de cet infatigable travailleur.

Nous devons noter ici un des plus heureux épisodes d'une existence constamment occupée et utile au progrès de l'art. « Mosnier eut « le bonheur de sauver quelques rares morceaux de l'obscurité et de « la poussière, entre autres cette divine pièce de Raphaël, repré- « sentant la Sainte Famille, qu'il trouva dans un galetas du château de « Blois, et qui s'est heureusement multipliée par une infinité de copies, « d'après la sienne. » (Bernier, Histoire de Blois, p. 572.) Ce chef-d'œuvre avait été envoyé de Rome à François Ier en 1518, époque où la royauté habitait le Blésois. On s'explique d'ailleurs la négligence et l'oubli dont parle notre historien : au xvie siècle, les tableaux du roi suivaient la cour dans ses différentes pérégrinations, et n'étaient point gardés en des musées sédentaires, comme cela s'est pratiqué depuis; un chef-d'œuvre, fût-il de Raphaël, avait bien pu s'égarer, lors de ces déplacements si fréquents et parfois si brusques.

« Mosnier, nous dit encore Bernier, raisonnait fort bien de la peinture, « et n'était pas moins correct en ses discours qu'en ses ouvrages. » Le même biographe loue sa modestie et son désintéressement, qui l'empêchèrent de gagner beaucoup de gloire et d'argent. Cet artiste consciencieux mourut à Blois, de la goutte, en 1650, âgé de cinquante ans.

Pierre Mosnier, fils du précédent, naquit à Blois le 17 mars 1641. Il vint fort jeune s'établir à Paris, et entra d'abord dans l'atelier de Sébastien Bourdon. Ce maître l'employa, dès 1664, à peindre l'hôtel de M. de Bretonvilliers, président de la chambre des comptes, situé dans l'Ile Notre-Dame (dite aujourd'hui l'Ile Saint-Louis).

Lorsqu'en 1666, Louis XIV, mû par une pensée généreuse, voulut fonder à Rome l'Académie française de peinture, un concours s'ouvrit à Paris: le sujet imposé aux candidats était la conquête de la toison d'or sous le commandement de Jason. Mosnier obtint un prix dans cette joute artistique, et fut du nombre des premiers pensionnaires qu'Errard, nommé directeur du nouvel établissement, emmenait avec lui. Le jeune lauréat accomplit ce long voyage à pied et par un froid humide, en compagnie d'autres artistes que soutenait également le désir d'avancer et de se faire un nom¹. Durant son séjour dans la capitale du monde chrétien, du goût et des beaux-arts, Mosnier exécuta, entre autres travaux, plusieurs copies à l'huile des tapisseries de Raphaël, représentant les mystères de la Religion, et des fresques de la galerie Farnèse, du Carrache; ces dernières copies sont maintenant aux Tuileries. Il fit aussi un tableau d'atelier, de sa composition personnelle. A la demande de son maître Bourdon, et de concert avec Poussin, il mesura exactement les statues antiques de Rome; quatre de ces études de proportions, présentées par Bourdon à l'Académie royale de Paris, furent exposées dans l'école de l'établissement. A son retour en France, Mosnier devint membre de ce corps d'élite, en offrant à l'appui de sa candidature (suivant l'usage) un tableau original, dont lui-même avait choisi le sujet: c'était Hercule se préparant à la défense de Thèbes, sa patrie, menacée par les Myniens, et recevant d'Apollon des flèches, de Mercure une épée, de Vulcain une cuirasse. Cette toile gît, oubliée avec une foule d'autres, dans les magasins actuels du Louvre (Livret Villot, p. 234); elle serait mieux à sa place au musée de Blois, qui ne possède rien de Pierre Mosnier, notre compatriote.

On le nomma ensuite professeur adjoint de l'Académie, et enfin professeur titulaire; ce fut le terme de ses dignités.

Une pièce des archives de la préfecture de Loir-et-Cher nous révèle qu'en 1680 Pierre Mosnier était marié à Madeleine Reneaulme de Blois, petite-fille du célèbre Paul Reneaulme, l'un des pères de la botanique française, et tante de Michel Reneaulme de La Garanne, Blésois aussi, doyen de la faculté de médecine de Paris, et membre très-laborieux de l'Académie des sciences. Cette honorable alliance répondait au mérite personnel de l'artiste distingué qui l'avait contractée.

^{4.} Mémoires de l'Académie royale de peinture, publiés par M. Dussieux, t. II, p. 385.

Il travailla au plafond de la grande galerie des Tuileries, et donna les premiers principes du dessin à Robert le Lorrain, sculpteur habile.

Un de ses meilleurs tableaux représentait le Parlement, assemblé pour juger un procès du marquis de Locmaria; on y voyait une Gloire, au milieu de laquelle paraissait saint Yves, patron des avocats et des gens de justice, priant Dieu pour le succès du noble plaideur. Le marquis, ayant gagné sa cause, offrit à l'église cathédrale de Notre-Dame cette vaste toile, qui fut appendue, comme un ex-voto, aux murs de la basilique parisienne.

La sacristie de Saint-Sulpice montrait, du même peintre, une belle Annonciation de la Vierge adorée par les anges.

D'autres ouvrages de l'académicien blésois ornaient les églises de la capitale, avant les désastres révolutionnaires.

Mosnier joignit à la pratique assidue de son art une théorie judicieuse et profonde. Il lut au docte aréopage dont il faisait partie plusieurs discours sur l'histoire des arts et sur l'anatomie humaine, réunis ensuite en un volume in-12 (Paris, 1698); c'est aujourd'hui une rareté bibliographique. L'auteur mourut à Paris le 29 décembre 1703, âgé de soixante-quatre ans, et fut inhumé dans le cimetière de Saint-Sulpice, sa paroisse. L'année précédente, Robert Tournières, de Caen, avait fait son portrait, et l'avait offert à l'Académie, comme morceau de concours à une place de membre titulaire qu'il sollicitait.

Michel Mosnier, sculpteur, frère du précédent et comme lui né à Blois, puis établi à Paris, travailla avec succès, soit dans la capitale, soit aux environs. Entre autres ouvrages dus à son classique ciseau, on voit encore dans les jardins de Versailles, au pourtour du bassin de Latone, une copie en marbre blanc du Gladiateur mourant, d'après l'antique, conservé à Rome sous le nom traditionnel du Mirmillon.

Outre les Bunel et les Mosnier, Blois a produit, au xvII° siècle, d'autres peintres moins connus; Bernier nous a seulement transmis leurs noms: Jacques Chartier et Robert Vauquer furent, dit-il, de fins émailleurs, en horlogerie surtout; notre historien n'hésite pas à proclamer miracles de l'art les pièces de Vauquer¹. Un de ses compatriotes,

4. Cet habile émailleur a signé Robertus Vauquerius Blesensis un travail délicat qui orne aujourd'hui le Cabinet numismatique attenant à la Bibliothèque du Vatican; c'est une suite de miniatures en émail sur plaques de cuivre représentant les scènes de la Passion de Notre-Seigneur, rangées autour d'un lutrin de forme triangu-

35

Tibergeau, cultivait particulièrement la détrempe; un autre, Isaac Gribelin, excellait dans le portrait au pastel, genre nouveau alors. L'abb de Marolles le mentionne avec éloge, et à trois reprises différentes, dans la nomenclature versifiée que nous avons déjà eu l'occasion de citer.

Notre ville peut également revendiquer comme siens un certain nombre de graveurs en taille-douce, des deux derniers siècles; nous réservons pour un prochain article ces illustrations blésoises du burin.

A. DUPRÉ, bibliothécaire à Blois.

laire. Le pape Léon XII en a fait don à la Bibliothèque Vaticane. Mais comment cet objet d'art chrétien était-il à Rome? Nous l'ignorons; et le voyageur curieux qui le signale à notre attention ne nous en apprend pas davantage. Rome, Impressions et souvenirs, par Théodore Belamy, t. II, p. 495.







EAUX-FORTES DE M. EDWIN EDWARDS.



E culte de l'eau-forte fait chaque jour de nouveaux progrès en Angleterre et nous avons maintenant presque une école d'aqua-fortistes. Est-il besoin de dire que chacun d'eux conserve une originalité complète, qu'ils ne sont unis par aucun lien, que leurs tendances sont entièrement différentes? Non, ils ne seraient point Anglais s'ils n'étaient

ainsi. Le sentiment de l'indépendance, qui est ici le propre de chaque individu, se manifeste là comme en tout; il n'y a d'autre lien qu'un égal et profond amour de l'art; il est impossible de chercher des points de comparaison, d'établir des parallèles; chacun voit et sent à sa manière, et, par conséquent, s'exprime selon qu'il sent et voit. Cherchez parmi tous les artistes anglais, vous trouverez rarement des imitateurs; les plus grands maîtres n'en ont point eu. Il y a ici nombre de médiocrités, mais elles sont indépendantes; c'est, du moins, une qualité qu'il convient de leur reconnaître.

Messieurs Holloway viennent de choisir dans l'œuvre de M. Edwin Edwards une série de cinquante eaux-fortes qui n'avaient jusqu'ici jamais été vues du public. M. Edwards, qui est un esprit très-fin et très-observateur, sous une certaine apparence de rudesse, n'a pas fait ses débuts dans la carrière des arts; il a longtemps rempli des fonctions rentrant dans le domaine de la Loi et qu'un acte du parlement a supprimées; il était « Proctor. » Né avec le goût de l'art, il se mit, une fois libre, à étudier la nature. L'homme qui dès son enfance ne s'est pas façonné aux travaux de l'artiste éprouve, lorsqu'il se lance tardivement dans cette voie nouvelle, des difficultés qui exigent une persévérance effrayante, un travail constant, un grand courage même. M. Edwards n'a reculé devant rien, il a fait son chemin silencieusement, modestement, patiemment, se laissant difficilement aller aux sollicitations qui le poussaient à se montrer, et, aujourd'hui qu'il se sent maître de son terrain, il se livre hardiment au jugement public.

Les planches qui composent le portefeuille de MM. Holloway offrent une grande variété de sujets. Ce sont des vues de ces bords charmants de la Tamise, au-dessus d'Hamptoncourt, de quelques cathédrales, souvenirs de la vieille Angleterre catholique, des sites sur les côtes du Cornouailles ou de Devonshire, tantôt avec des rochers granitiques, tantôt avec un aperçu lointain sur une mer calme, enfin des études d'arbres majestueux, faites principalement pendant l'hiver. Toutes ces planches sont faites d'après nature, et l'artiste a parfois mis tant de soin, tant de conscience, dans la reproduction des moindres détails, qu'il semblerait presque qu'il a travaillé d'après une

photographie. Un des seuls reproches qu'on puisse lui faire, c'est peut être de temps à autre une sorte de négligence dans le traitement des premiers plans, qui semblent être restés inachevés; excepté cela, l'exécution est en général très-large, un peu plus de souplesse ne nuirait point, nulle part on ne voit de traces de retouches à la pointe sèche. Le travail a été complet du premier coup et il est rare de voir une sûreté de main aussi grande dans la recherche des effets les plus délicats, dans les ciels, par exemple, que M. Edwards rend avec une extrême habileté; ses arbres sont d'une puissance incroyable, il semble particulièrement affectionner le châtaignier aux longues et vigoureuses branches enlacées; la transparence de ses eaux est merveilleuse, la lumière s'y joue d'une façon étonnante, on sent que l'homme a un profond sentiment de la couleur et il est de ses pièces qui vous donnent presque la sensation que produit un chef-d'œuvre, les vues d'Ely et d'Hereford par exemple. La « Haunted house », qu'on voit au travers des arbres dépouillés de feuilles, est d'un aspect saisissant, lugubre, avec ce chien qui hurle, on sent le malheur! C'est, du reste, dans les salles de cette habitation que les affiliés de la cabale ont tenu jadis leurs séances secrètes. Dans d'autres pièces, comme le canal Bridgewater, à Manchester, la vue de Chester ou «Bristol from Brandon Hill», M. Edwards nous met hardiment en face des hautes cheminées des manufactures, des rails, des trains courant à toute vapeur; c'est d'un effet singulier. Certes, le paysage n'y gagne pas, mais enfin, par ces temps de civilisation, où ne se trouve-t-on pas en présence de nos progrès matériels! L'artiste ne peut les ignorer, sa tâche est d'apprendre à s'en servir. Nous préférons de beaucoup « Flatford Loch », le même que Constable a reproduit dans un de ses plus célèbres paysages; le château de Salcombe, ce dernier boulevard de l'autorité de Charles Ier, et la place de Salcombe même, avec ses barques échouées dans la vase melle et luisante que laisse la mer en se retirant; Boscastle, l'antique manoir d'un des barons qui suivirent Guillaume; les vues de Start Point ou de Lands' end, celles si pittoresques de Rochester, Canterbury ou Lincoln. Mais nous ne pouvons citer ici toutes les planches de M. Edwards; celle qu'il a bien voulu mettre à notre disposition et qui a été exécutée dans un « Bridle path », sur la côte du Somersetshire, montrera, mieux que nous ne le pourrions faire, aux lecteurs de la Gazette, la nature du talent de l'artiste, talent acquis par un travail opiniâtre, où l'effort se fait encore un peu sentir, mais qui, par sa nature même, est essentiellement perfectible, progressif et mérite, à tous égards, l'encouragement des vrais amateurs, de ceux qui n'ont pas voué un culte exclusif à ce qui est ancien et qui savent apprécier le talent dans le moderne.

A. W.



Le Directeur : ÉMILE GALICHON.

Ad. BRAUN (de Dornach)

Photographe de S. M. l'Empereur.
Collections des Dessins des grands maîtres, des
Musées du Louvre, Vienne, Florence,
Bâle, etc.,
Reproduites en couleurs par le procédé au charbon.
14, rue Gadet, 14.

THE THE PROPERTY OF THE PARTY O PORCELAINES BLANCHES ET DECOREES

E. RAINGO ET Cº

Fournisseurs de LL. MM. l'Empereur, la Reine

6, Boulevard Poissonnière et Faubourg

Poissonnière, 3. Manufacture a Fortamebleau.

Manuscratter and the second se BAINS STIMULANTS

DE PENNÈS

POUR LES TEMPÉRAMENTS AFFAIBLIS, Pharmacie, rue des Écoles, 59, Paris.

DÉPOT PARTOUT

Dans les pharmacies et établissements de bains Chiefman Charles and Charles a

MAISON ANGLAISE.

JONES

PAPETERIE, OBJETS DE FANTAISIE, 23, Boulevard des Capucines, 23. Seul agent pour la plume diamantée LEROY FAIRCHILD, de New-York

THE THE PARTY OF T MÉDAILLE D'OR.

EXPOSITION UNIVERSELLE 1867.

ALUMINIUM ET BRONZE D'ALUMINIUM.

PAUL MORIN ET Cº

Magasin de vente : boul. Poissonnière, 21. Vente en gros : boul. Sébastopol, 94. CLE DE COLUMN EL LE LE COLUMN DE LE COMPTE CON LE COLUMN DE CE COLUMN DE LE COLUMN

A U PAGHA

FABRIQUE DE PIPES D'ÉCUME DE MER.

MAISON LENOUVEL

DESBOIS et WEBER, successeurs, 3, Place de la Bourse, 3. THE THE PARTY OF T

CHAPELLERIE POUR HOMMES, FEMMES ET ENFANTS.

AUGUSTIN BRIOL

Fournisseur de S. A. R. le prince de Saxe-Cobourg-

17, Boulevard Montmartre, 17. the absolute to the second of the second of

DOCK DU CAMPEMENT

MAISON DU PONT-DE-FER

14, Boulevard Poissonnière, 14.

Articles de voyage.

Campement. - Chasse. - Gymnastique

ORFÉVRERIE D'ARGENT ET ARGENTÉE

CH. CHRISTOFLE ET Co

Orfévres de S. M. l'Empereur des Français. Grande médaille d'honn. à l'Expos. univ. de 1855. 56, rue de Bondy, 56, Paris.

Maison de vente à Paris, dans les principales
villes de France et de l'étranger.

AMEUBLEMENTS COMPLETS.

Ancienne Maison Jacquet-Lacarrière et Dagrin

The same of the sa

V° PHILIPPE ET LEFÉBURE

Meubles de tous styles Ateliers d'ébénisteries et de tapisseries 14 rue du Petit-Garreau, 14

Secumental Company of the Company of

LA REINE DES FLEURS.

L. T. PIVER *

PARFUMEUR DE L'EMPEREUR Inventeur du Savon au suc de Laitue de la Parfumerie à base de Lait d'Iris,

10. Boulevard de Strasbourg, Paris. reportation and the second second second second

HUMANN

TAILLEUR DES PRINCES

ET DE LA NOBLESSE,

rue Neuve-des-Petits-Champs, 83.

MAISON LE PAGE.

H. FAURÉ LE PAGE

Successeur

ARQUEBUSIER BREVETÉ, rue de Richelieu. 8.

CARTES A JOUER ORDINAIRES

ET A COINS FAÇONNÉS OU ARRONDIS, DORÉS.

GRIMAUD ET CHARTIER

Seuls fabricants brevetés 54, rue de Lancry, 54

aprettante a commission and a commission TABLEAUX ANCIENS ET MODERNES.

E. WARNECK

Expert en tableaux,

1, RUE AUBER, 1

Maison du Grand-Hôtel, près le nouvel Opéra Anneas was no transmission of the property of

MALLE DES INDES

SPÉCIALITÉ DE FOULARDS DES INDES ET DE CHINE Fournisseur de LL. MM. l'Impératrice des Français, l'Impératrice d'Autriche, la Reine de Portugal, etc.

24 et 26, Passage Verdeau (Faubourg Montmartre)-Médaille de bronze en 1867.

AUGUSTE FONTAINE

35 ET 36, PASSAGE DES PANORAMAS ET GALERIE DE LA BOURSE, 4 ET 40.

LIBRAIRIE DE LUXE ANCIENNE ET MODERNE

LIVRES RARES ET CURIEUX SUR PEAU DE VÉLIN, CHINE ET PAPIER

DE HOLLANDE

MANUSCRITS ANCIENS

ÉDITIONS DU LOUVRE ET DU DAUPHIN

Maison spéciale pour les beaux ouvrages et les belles reliures.

PETITE CHRONIQUE.

L'édition de musique classique de M. C.-F. Peters, de Berlin et de Leipzig, a, dès son début, fait une grande sensation dans le monde musical par sa parfaite correction et la modicité inouïe de ses prix. C'est ainsi, du reste, que s'exprime M. E. Reyer, dans le Journal des Débats:

- « Les œuvres de Bach, de Beethoven, de Haydn, de Haendel, de Mozart, de Schu-« bert, de Gluck, de Weber, etc., musique de chambre, musique symphonique,
- « musique dramatique, partitions d'orchestre, partitions de piano et chant, partitions
- « de piano à deux et à quatre mains, éditées par la maison Peters (Leipzig et Berlin),
- « sont mises en vente avec une réduction de plus des deux tiers sur les prix habi-
- « tuels. C'est le libraire-éditeur E. Jung-Treuttel, qui est à Paris le correspondant de
- « la maison Peters. J'ai examiné attentivement quelques-uns des spécimens de cette
- « publication, et je n'hésite pas à déclarer qu'en dehors de la modicité du prix elle
- « se recommande par le soin extrême qui a été apporté à la correction des textes, par
- w so recommande par le som extreme qui a cie apporte a la correction des textes, pe
- « l'élégance du format et la netteté des caractères. »

Un premier catalogue a paru. Il est envoyé franco contre toute demande affranchie adressée à M. Jung-Treuttel, 49, rue de Lille, à Paris.

Nous rappelons l'attention de nos lecteurs sur une publication de la Librairie Artistique, 18, rue Bonaparte: l'Ornementation usuelle, par Rodolphe Penor.

Le but de ce remarquable ouvrage est d'offrir aux architectes, sculpteurs, peintresdécorateurs, ciseleurs, ébénistes, marbriers, serruriers, bijoutiers, orfévres, relieurs, à tous ceux qui s'occupent de l'art proprement dit, ou de l'art appliqué à l'industrie, de bons modèles d'ornementation, choisis dans les monuments et objets d'art de toutes les époques.

AVIS AUX CHASSEURS.

La Chasse illustrée, journal hebdomadaire, édité par MM. Firmin Didot frères et fils, 56, rue Jacob à Paris, contient dans le n° 3 de la seconde année de sa publication, numéro paru le 45 août, un moyen infaillible pour conserver frais et intact le gibier tué, même exposé dans la carnassière une journée entière aux plus fortes chaleurs. Prix du numéro: 40 cent. Abonnements: un an, 20 fr.; — six mois, 40 fr.; trois mois, 5 fr.

CHEMINS DE FER DE L'OUEST

Billets d'Aller et Retour à Prix réduits valables du Samedi au Lundi

. De Paris aux Gares suivantes :	ire classe	2º classe	De Paris aux Gares suivantes :	Ire classe	2º classe
DIEPPE (Le Tréport)	30	FR. 20 20	*HONFLEUR, CAEN (Lion-sur-Mer, Luc, Langrune, Courseulles) BAYEUX (Arromanches et Port-en-Bessin) CHERBOURG. St-MALO-St-SERVAN (Dinard-St-Enegat).	36 50	22 27 38 45

DÉPART par tous les Trains du SAMEDI et du DIMANCHE - RETOUR par tous les Trains du DIMANCHE et du LUNDI ¥ Les billets de Paris au Havre sont admis au retour par Honfleur, Trouville-Deauville et Caen. Ceux de Paris à Honfieur, Trouville-Deauville et Caen, sont admis au retour par le Havre.

Les prix ci-dessus ne s'appliquent qu'au trajet par chemin de fer.

CHEMINS DE FER DE L'OUEST

EXCURSIONS SUR LES CÔTES DE NORMANDIE ET EN BRETAGNE

Billets d'Aller et Retour, valables pendant um mois.

1º CL. 55 fr. 1er ITINERAIRE 2º CL. 40fr.

Paris. - Rouen. - Dieppe. - Fécamp. — Le Havre. — Honfleur ou Trouville-Deauville. — Caen. — Paris.

1re CL. 70fr. 2e ITINÉRAIRE 2e CL. 55fr.

Paris. — Rouen. — Dieppe. — Fécamp. — Le Havre. - Honfleur ou Trouville-Deauville. - Caen. - Cherbourg. - Paris.

e. — Caen. — Cherbourg. — Parls. — Brest. — Rennes. — Le Mans. — Parls. NOTA. — Les prix ci-dessus comprennent les parcours en baleaux et en voitures publiques, indiqués dans les Itinéraires.

4re CL. 75fr. 3e ITINÉRAIRE 2e CL. 60fr.

Parls. — Vire. — Granville. — Avranches, Pontorson (Mont-St-Michel). — Bol. — St-Malo. — Rennes. — Le Mans. — Parls.

1re CL. 20fr. 4e ITINÉRAIRE 2e CL. 90fr.

Paris. — Caen. — Cherbourg. — Saint-L.O. — Dol par Coutances, Granville, Avranches et Pontorson (Mont-St-Michel). — Caulnes-Dinan. —

Les Billets sont délivrés à París, à la gare Saint-Lazare (Bureau des Correspondances); aux Bureaux de la Compagnie, place du Palais-Royal, 2. et place Saint-André-des-Arts, 9. — On trouve également des Billets à l'Agence des Voyages de plaisir, boulevard Saint-Denis, 20.

CHEMINS DE FER DE L'OUEST (GARE ST-LAZARE)

SERVICES

PARIS A LONDRES

Départs journaliers (Dimanches exceptés)

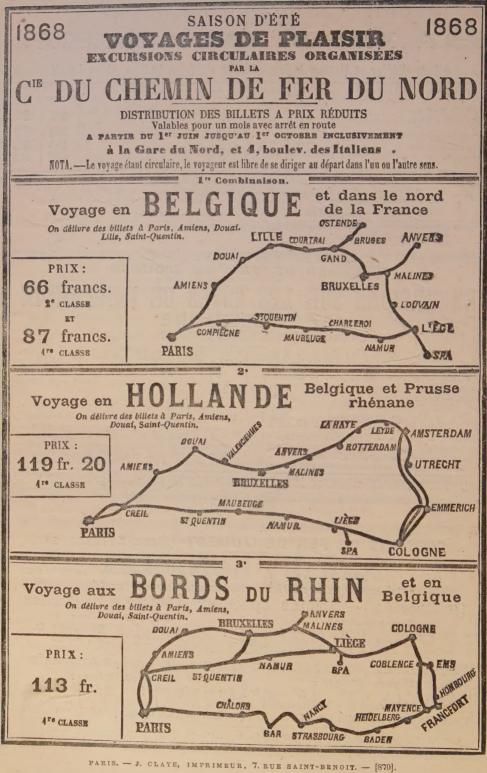
1er Service. — Trains spéciaux à heures variables

Aller et Retour: Voyage Simple : 7 fr. 50 | 2° 27 fr. 50 | 1re 62 fr. 50 | 2° 45 fr.

2º Service en correspondance avec les Trains ordinaires

Aller et Retour : Voyage Simple : 1 re 37 fr. 50 2 27 fr. 50 classe 20 fr. classe 20 fr. Les Billets Simples sont valables pendant 7 jours.

AGENCES à Paris : 7, rue de la Paix; -2, place du Palais-Royal.



GRAVURES

D'APRÈS DES TABLEAUX DU SALON DE 1868

En vente à la GAZETTE DES BEAUX-ARTS, rue Vivienne, 55.

LES JOUEURS DE TRICTRAC. E	au-forte de M. Royber, d'après son tableau
du Salon.	Épreuve avant la lettre 6 fr. Épreuve avec la lettre 3 fr.
NAISSANCE D'ÈVE, par M. RAMUS,	
	Épreuve avant la lettre 2 fr. Épreuve avec la lettre 4 fr.
LA LECTURE DE LA BIBLE, par	M. Rajon, d'après un tableau de M. Brion. Épreuve avant la lettre 4 fr. Épreuve avec la lettre 2 fr.
AUTOUR DE L'AUGE, gravé par M. de M. Schenck.	AMAND-DURAND, en fac-simile d'un dessin Épreuve avant la lettre
ÉTANG DE QUIMERCH, Eau-forte	de M. Bernier. Épreuve avant la lettre 4 fr. Épreuve avec la lettre 2 fr.
LA RÉCOLTE DES POMMES DE un tableau de M. Jules Breton.	TERRE, par M. Bracquemond, d'après Épreuve avant la lettre 2 fr. Épreuve avec la lettre 1 fr.
LE FAVORI DU ROI, gravé par M. de M. Zamacoïs.	AMAND-DURAND, en fac-simile d'un dessin Épreuve avant la lettre 2 fr. Épreuve avec la lettre 1 fr.

Pour les autres gravures publiées par la GAZETTE, on trouvera tous les renseignements désirables dans un catalogue publié à la fin du numéro de juin 1868.

LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS

COURRIER EUROPÉEN DE L'ART ET DE LA CURIOSITÉ.

Paraît une fois par mois. Chaque numéro est composé de 96 pages in-8°, sur papier grand-aigle; il est en outre enrichi d'eaux-fortes tirées à part et de gravures imprimées dans le texte, reproduisant les objets d'art qui y sont décrits, tels que tableaux, sculptures, eaux-fortes, dessins de maîtres, monuments d'architecture, nielles, médailles, vases grecs, ivoires, émaux, armes anciennes, pièces d'orfévrerie, riches reliures, objets de haute curiosité.

Les 42 livraisons de l'année forment 2 beaux et forts volumes de 600 pages chacun.

Les abonnés à une année entière, du 1er janvier 1868 au 1er janvier 1869, recevront, sans autre augmentation que les frais de poste,

 Pour Paris
 2 fr.

 Pour les départements
 3 fr.

 Pour l'étranger
 5 fr.

1° LA CHRONIQUE DES ARTS

ET DE LA CURIOSITÉ

Qui paraît tous les dimanches matin. Ce journal donne avis et rend compte des ventes publiques, rapporte les nouvelles des Ateliers, des Académies, des Musées et des Galeries particulières, annonce les monuments en projet, les livres publiés, les peintures et les statues commandées ou exposées, les gravures mises en vente....

2° L'ART POUR TOUS

(Année 1868)

Ce recueil formera à la fin de l'année un superbe Album composé de 100 pages, contenant plus de 300 gravures d'après les plus beaux spécimens de l'art industriel : vases, ivoires, armes, reliures, meubles, pièces d'orfévrerie, émaux, etc.

Les abonnés à la Gazette des Beaux-Arts peuvent se procurer au bureau de la Revue, en payant 60 fr. au lieu de 100 fr., un superbe Album composé des 50 gravures les plus remarquables qui aient été faites pour la Gazette des Beaux-Arts. Il forme un recueil d'une beauté tout exceptionnelle et sans précédent.

ON S'ABONNE

CHEZ LES PRINCIPAUX LIBRAIRES DE LA FRANCE ET DE L'ÉTRANGER ou en envoyant un bon sur la poste

au Directeur de la GAZETTE DES BEAUX-ARTS

55, RUE VIVIENNE, 55

Et à Londres, chez M. BARTHÈS et LOWELL, 14, Great Marlborough street.

PARIS. - J. CLAYE, IMPRIMEUR, 7, RUE SAINT-BENOIT. - [759]